

U d'/ of Ottawa
39003002158227

LES

CONTEMPORAINS

ÉTRANGERS

DU MÊME AUTEUR

L'Esprit juif. *Essai de psychologie ethnique.* 1 vol. i
(Perrin et Cie) . . . . 3 fr

La Littérature italienne d'aujourd'hui. (Ouvrage cour
par l'Académie française : Prix Marcelin Gué
1 vol. in-16. (Perrin et Cie) . . . . 3 f

La Littérature allemande d'aujourd'hui. 1 vol. i
(Perrin et Cie) . . . . 3 f

Le Nationalisme italien. 1 brochure in-8° raisin de 43 p
(Bureaux des *Questions diplomatiques et coloniales*).

MAURICE MURET

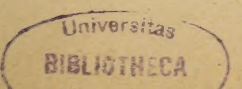
LES CONTEMPORAINS ÉTRANGERS



GIOSUÈ CARDUCCI — ANTONIO FOGAZZARO
Mme ANNIE VIVANTI
A. STRINDBERG — Mlle SELMA LAGERLÖF
GEORGE BERNARD SHAW
G. HAUPTMANN — C. SPITTELER
Mlle E. DE HANDEL-MAZZETTI — K. SCHÖNHERR



Paris
FONTEMOING & Cie
Éditeurs



AVANT-PROPOS

—

On a beaucoup reproché au public français de ne point s'intéresser à ce qui se passait hors de France. Et peut-être ce reproche a-t-il été longtemps fondé.

Aujourd'hui, il ne se justifie plus guère. Les Français du xxe siècle ont pris l'habitude et le goût des voyages. Mieux instruits que leurs aînés de ce qui se passe dans le vaste monde et plus familiarisés avec les idiomes qui s'y parlent, ils s'intéressent naturellement davantage à la pensée étrangère et à la littérature qui est l'expression de cette pensée. Les auteurs non français vraiment dignes d'une notoriété européenne sont assurés, à l'heure qu'il est, d'être traduits tôt ou tard dans notre langue. On peut même soutenir que nos traducteurs, par crainte qu'on les puisse accuser de nous laisser ignorer des chefs-d'œuvre, nous rendent accessibles bien des œuvres qui supportent mal d'être traduites.

Il m'a paru qu'une série de volumes consacrés aux auteurs étrangers les plus célèbres de ce temps et à des œuvres marquantes parues hors de France, mais dignes d'intéresser le public français, pouvait avoir son charme et son utilité. La première série que je publie aujourd'hui contient dix études, généralement écrites au gré de l'*actualité*, sur des auteurs très différents par la nationalité, le talent et les idées. L'immense variété de la matière constitue peut-être le principal attrait de ces études de littérature comparée. On va mollement du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, d'une forme d'art à une autre, d'un pôle de la pensée humaine au pôle opposé.

Quelle diversité selon les races et les climats ! Si, de Paris à Rome, le plus sot animal est l'homme quelle fécondité, du moins, quelle richesse dans sa sottise ! M. Bourget rapporte dans ses *Essais de psychologie contemporaine* que Stendhal avait pris pour devise ce vers d'un opéra-bouffe italien, aujourd'hui parfaitement oublié :

Vengo adesso di Cosmopoli.

Comme Stendhal, je trouve à ce vers médiocre, pour tout ce qu'il l'évoque, une saveur exquise. Et je l'inscris au seuil de ce volume, de cette série :

Vengo adesso di Cosmopoli...

Il est de mode aujourd'hui parmi les sociologues de médire fortement de *Cosmopoli*. Et ces attaques sont jusqu'à un certain point fondées. Le « cosmopolitisme politique », si l'on me passe cette expression mal euphonique, est une chimère dangereuse. Je suis le premier à la répudier. Quant au cosmopolitisme littéraire, ce n'est qu'une élégance de l'esprit, nécessaire, d'ailleurs, par le temps qui court. A ce titre, je prétends qu'on le tolère, mieux encore, qu'on l'encourage. Il procure à ceux qui le pratiquent des plaisirs intellectuels raffinés, multipliés à l'infini. Les honnêtes gens d'aujourd'hui ne s'en doivent plus priver.

M. M.

LES

CONTEMPORAINS ETRANGERS

LE POÈTE GIOSUÈ CARDUCCI

Dans un temps où la littérature devient de plus en plus internationale, où les auteurs du monde entier sont traduits dans toutes les langues, Giosuè Carducci offre l'exemple exceptionnel d'un grand écrivain dont l'œuvre s'est fort peu répandue à l'étranger. A vrai dire, son nom, quand il mourut, était depuis longtemps célèbre. Tout le monde savait que Giosuè Carducci enseignait à Bologne la littérature italienne. On connaissait son *Hymne à Satan ;* on n'ignorait pas non plus que ce poète, naguère républicain farouche, s'était converti à la monarchie par admiration, par vénération pour la reine douairière d'Italie, Marguerite de Savoie. Lorsque, au mois de décembre 1906, le prix Nobel pour la poésie fut attribué, après plusieurs années d'hésitation, à Giosuè Carducci, journaux et revues lui consacrèrent des études un peu plus substan-

tielles. La mort du poète, enfin, survenue le 16 février 1910, donna lieu hors d'Italie à toute une série nouvelle d'articles nécrologiques, mais cet événement provoqua en Europe des regrets beaucoup moins sentis et beaucoup moins éloquents que la mort d'Henrik Ibsen, par exemple. L'Italie fit à son enfant des obsèques dignes de son génie, mais les autres nations, insuffisamment renseignées, restèrent plutôt indifférentes au deuil pompeux de nos voisinsd'outre-monts.

Hâtons-nous de dire qu'il n'y eut, dans cette indifférence de l'étranger, aucune ingratitude. L'œuvre de Carducci ne pouvait raisonnablement prétendre à la grande célébrité internationale. Giosuè Carducci doit à la poésie le meilleur de sa gloire. Or, c'est par le roman, par le théâtre, c'est par la littérature d'idées que se créent les célébrités universelles. Traduite, une œuvre lyrique perd le principal de son charme, à l'instar de ces vins généreux dont l'arome s'évanouit en passant à travers un filtre. On traduit parfois, par curiosité ou pour l'instruction des lettrés, les poèmes lyriques d'un auteur illustre parvenu à la renommée internationale par le roman ou le théâtre. On a traduit récemment les poésies d'Henrik Ibsen, on traduira quelque jour les *Laudi* de M. Gabriele d'Annunzio, mais la réputation d'un auteur ne saurait se fonder sur une traduction, si bonne fût-elle, de ses vers. Aussi la splendeur de Giosuè Carducci, poète uniquement lyrique, était-elle

et reste-t-elle condamnée à n'être jamais pleinement goûtée de quiconque ignore la langue italienne.

Une autre raison de l'obscurité relative où demeura l'œuvre de Carducci tient à son caractère rigoureusement national. Exception faite d'une série de sonnets consacrés à la Révolution française, c'est l'histoire italienne uniquement qui l'inspira, pendant toute sa vie. L'Italie a traversé de 1821 à 1870 une époque de troubles, de succès politiques mêlés de revers, de vastes espoirs suivis de mornes découragements qui aboutirent enfin à la reconstitution de l'unité et dont l'ensemble constitue la période du *Risorgimento*. Un poète, mort cinquante ans exactement avant Carducci, Giacomo Leopardi, avait exprimé les aspirations nationales dans la première phase de cette lutte glorieuse. Giosuè Carducci les a traduites, presque au jour le jour peut-on dire, dans la deuxième phase, la plus heureuse : celle qui devait se terminer par l'entrée des Italiens dans Rome et l'installation de la monarchie au Quirinal. Les péripéties de cet âge héroïque, Carducci les a retracées à un point de vue assez spécial, mais avec une telle ferveur patriotique qu'il finit par incarner, aux yeux des Italiens de ce temps, non point le sentiment d'un parti, mais l'idée nationale elle-même, si bien qu'en 1891, lorsque le barde mazzinien et garibaldien inclina son front naguère indocile devant la majesté de la reine Marguerite, on salua dans cette conversion le couron-

nement de son œuvre de poète et de citoyen. Le nom de Carducci avait pris dans les dernières années de sa vie un sens en quelque sorte symbolique. Il représentait les idées désormais inséparables de patrie et d'unité. Après lui avoir tenu longtemps rigueur, les catholiques d'outre-monts avaient généreusement rapporté la sentence naguère prononcée contre le poète révolutionnaire. Lors d'un jubilé professoral de Carducci, le marquis Filippo Crispolti, le plus connu des publicistes catholiques de la péninsule, tint même à honneur de joindre aux hommages spontanés de l'Italie libérale l'hommage réfléchi de l'Italie catholique. Et il loua en termes parfaits tout ce qui, dans l'œuvre de Carducci, pouvait être loué par un esprit religieux. Cette unanimité dans l'admiration et la reconnaissance se retrouva lorsqu'il s'agit de rendre à la dépouille mortelle du poète les honneurs suprêmes. Le 16 février 1907 plongea dans le deuil l'Italie entière. Jour néfaste pour la Nation ! Jour de larmes pour la Poésie ! La scène funèbre décrite dans l'ode barbare *Aux sources de Clitumne* dut se répéter sur toutes les rives italiques :

Les nymphes allèrent en pleurant se cacher dans les fleuves, rentrèrent dans le sein maternel, ou, poussant de longs cris, se dispersèrent ainsi que des nuages au-dessus des montagnes...

Et la voix mystérieuse qui jadis, tandis que se

mouraient le monde romain, ses dieux et ses héros, s'écria au large de la Méditerranée : « Le grand Pan est mort ! » dut exhaler de nouveau sa plainte en ce triste jour où descendait dans la tombe le plus antique, le plus latin, le plus romain des poètes modernes.

I

La poésie lyrique est individuelle par définition. Les grands lyriques ont-ils jamais fait autre chose que d'étaler à la face du monde leurs joies et leurs peines, leurs aspirations et leurs regrets personnels ? Ces sentiments nécessaires sont à peu près absents toutefois des poèmes de Giosuè Carducci. Haïssable ou non, le *moi* n'apparaît dans son œuvre que par éclairs. Alors que la poésie lyrique de Musset, d'Hugo et de Lamartine fournit un commentaire à leur biographie, alors que maintes pièces, parmi les plus belles qu'ils ont laissées, ne se comprendraient guère si l'on ne savait les circonstances où elles furent écrites, la connaissance de la vie de Giosuè Carducci est à peu près inutile à l'intelligence de son œuvre. Ce n'est point des malheurs de son âme que son vers est fait, mais des malheurs de la patrie.

Sa carrière tient en quelques dates essentielles. Il naquit dans la province de Lucques, à Val di Castello, où son père était médecin, le 27 juillet 1835. Il étudia la littérature et la philologie à Florence, puis à Pise. Il débuta par des études de philologie et de critique qui furent remarquées. Obligé de gagner son pain, il entra dans l'enseignement. Il professait au lycée de Pistoie lorsqu'en 1860, Terenzio Mamiani l'appela à Bologne. Sa première leçon à l'université de cette ville remonte au 27 novembre 1860. Il ne devait jamais la quitter.

Peu avant de s'établir à Bologne, il s'était marié. Elvira Menicucci lui donna trois filles et un fils. Giosuè Carducci a connu les tristesses et les joies du père de famille. Les sentiments domestiques ne tiennent d'ailleurs pas beaucoup plus de place dans son œuvre que les sentiments purement personnels. La note familiale et familière, la note intime manque à la lyre du poète italien. Il n'a écrit ni ses *Feuilles d'automne*, ni son *Art d'être grand-père*. On le compare volontiers en Italie à Victor Hugo, mais si ces deux poètes sont comparables pour la puissance des conceptions, la sonorité du verbe, l'impétuosité du souffle, il faut reconnaître à l'auteur français une plus grande variété et une plus grande souplesse d'inspiration. Victor Hugo a laissé des vers lyriques et épiques, des livres d'histoire et de critique, des romans et des drames. Carducci s'est borné à la poésie lyrique,

à l'histoire et à la critique littéraire; mais dans ces domaines, il n'a rien laissé qui ne soit achevé.

Il arrivait à Bologne, précédé d'une solide réputation d'érudit et de poète. Son premier recueil, *Juvenilia*, formé de pièces de vers écrites entre 1850 et 1860, reflète les tendances du *Club des amis pédants*, cénacle littéraire dont Giosuè Carducci était l'âme et qui se proposait de réagir contre le romantisme en remettant en honneur les classiques, anciens et modernes. Boileau eût dit que l'auteur des *Juvenilia* parlait grec et latin dans des vers italiens. L'imitation des anciens paraît, dans ce volume, trop directe, trop soutenue. Trop manifeste aussi, l'influence de Foscolo et de Leopardi dont se réclamaient les poètes du groupe. Tant d'emphase fatigue. Il y a de la froideur dans cette poésie lointaine, aux enthousiasmes si rétrospectifs. Assurément, ces symboles païens représentent pour les Italiens quelque chose de plus que pour nous. Les mythes italiques, les divinités romaines font partie intégrante de la tradition littéraire d'outre-monts. Le culte rendu aux dieux de l'Olympe par un poète contemporain n'en est pas moins, quel que soit son pays, un culte d' « ami pédant ». On ne rencontre guère, dans ce premier volume de Carducci, ces cris du cœur, qui devaient faire par la suite la beauté et la noblesse de ses vers. Sa physionomie se dégage mieux des *Levia gravia* (1861-1871). Tout en restant profondément classique, la forme y apparaît

plus personnelle. Le poète a converti « en sang et nourriture » les écrits des anciens. C'est sur des pensers nouveaux, sur des pensers modernes, qu'il va faire désormais des vers antiques. L'empreinte nationale, l'empreinte politique de la poésie de Carducci est nettement accusée déjà dans *Levia gravia*. Et c'est elle qui constitue l'unité du recueil suivant : *Iambes et épodes* (*Giambi ed epodi*, 1867-1879).

L'invective politique en fait tous les frais. Giosuè Carducci avait une âme de colère et de défi. Sa vie durant, il fut, comme disent les Anglais, « un bon haïsseur ». Dans les *Iambes et épodes*, il s'en donne à cœur joie de maudire et de détester. On a comparé la frénésie qui l'agite dans ces poèmes à celle qui anime les *Iambes* d'Auguste Barbier, les *Châtiments* de Victor Hugo et certains pamphlets en vers dirigés par Henri Heine contre la Prusse « soldatesque et chrétienne ». A ces immortels modèles, les *Iambes et épodes* ne sont pas inférieurs. Tant de haine était-elle d'ailleurs justifiée ? A cette question, les Italiens répondent naturellement, selon le parti auquel ils se rattachent, par l'affirmative ou la négative. Un fait demeure acquis : Giosuè Carducci exprimait dans ces paroles enflammées les colères, les rancunes, les espoirs d'une fraction considérable de la nation. Non moins que sa fureur civile, on a incriminé sa versatilité politique. Elle est évidente. Carducci ne s'est jamais défendu d'avoir varié dans ses opi-

nions, dans ses sincérités violentes et successives. Mais le reproche qu'on serait tenté de lui adresser de ce chef s'atténue singulièrement à observer de plus près son évolution, à peser les motifs qui la déterminèrent. Tout critique impartial aboutira fatalement, croyons-nous, à cette conviction, que c'est pour rester fidèle à un idéal national toujours identique que Giosuè Carducci varia dans ses opinions politiques jusqu'à sa conversion à la monarchie.

Un instinct aveugle l'inclinait dès l'enfance vers la forme républicaine. Un de ses jeux favoris consistait, de son propre aveu, à fonder des républiques « où la révolution était la forme permanente de l'Etat ». Adolescent, l'Italie unifiée dont il rêvait était une Italie républicaine ; mais il mettait sagement l'idée unitaire au-dessus de tout. Aussi se rallia-t-il à la monarchie qui, dans les années héroïques 1859, 1860, 1861, travailla avec succès au triomphe de l'idée nationale. On voit Carducci exalter à cette époque la foi de Mazzini, la ruse de Cavour, l'épée de Victor-Emmanuel. Roi guerrier, Victor-Emmanuel bénéficia des sympathies constantes du poète. Mais à partir de 1861, le vieil esprit républicain reprit chez celui-ci le dessus. Il se reproche alors d'avoir cru à la monarchie. Que signifient les retards, les hésitations de la couronne? Garibaldi est renié, Mazzini exilé, Rome demeure aux mains du Pape. Les *Iambes et épodes* traduisent la fureur qu'inspirent au poète

ces prétendues « lâchetés ». C'est le mot qui revient sans cesse dans ses vers. « Italie, tu es lâche ! » Est-il nécessaire d'observer qu'on ne saurait voir dans ces imprécations un jugement historique ? En devenant conservatrice, en se recueillant, la jeune monarchie ne témoignait-elle pas au contraire d'un sens politique qui l'honore ? On sait quels événements décisifs couronnèrent ce temps d'arrêt : à savoir attendre, l'Italie devait finir par tout gagner. Et pourtant, on ne saurait condamner sans appel les impatiences de Giosuè Carducci. Un poète national dévait alors parler comme il fit. Il restait dans son rôle en appartenant à l'opposition, en siégeant parmi les rebelles. En s'écriant au milieu des larmes : « Italie, tu fais banqueroute à ton idéal ! » il empêchait l'Italie de s'endormir, effectivement, sur des lauriers à moitié cueillis. Il rappelait au pays qu'une portion seulement de la tâche à accomplir était accomplie.

La prise de Rome en septembre 1870 ne se produisit pas dans les conditions souhaitées par Giosuè Carducci. Et Rome, capitale du royaume d'Italie, ne ramena pas le poète à la royauté italienne. Farouche, presque hargneux, il persiste au cours des années suivantes dans son intransigeance républicaine. Puis, en 1876, Carducci caresse le projet singulier de briguer un mandat législatif. Il se présente à Lugo di Romagna et tient au peuple, quelques jours avant les élections, un discours tout débordant de civisme républicain. Carducci

fut élu, mais siégea quelques jours seulement à Montecitorio. Comme on procédait au tirage au sort des députés à éliminer en leur qualité de professeurs, le nom de Carducci sortit de l'urne. Sa bonne étoile, sans doute, avait présidé aux opérations... Le poète reprit le chemin de Bologne et se consola en achevant les *Odes barbares*.

Les esprits scolastiques et qui aiment à marquer des divisions précises dans la vie et l'œuvre d'un auteur font ordinairement commencer au moment où nous sommes parvenus une période nouvelle dans l'activité littéraire de Giosuè Carducci. Plus généralement, ils aperçoivent dans les *Rime nuove* le point de départ de cette deuxième phase. Mais les *Rime nuove* contiennent des poésies publiées dans l'espace d'un quart de siècle de 1861 à 1887. En outre, certaines pièces de ce recueil semblent bien plus apparentées de ton à la révolte des *Iambes et épodes* qu'à la sérénité relative des *Odes barbares*. N'est-ce pas dans les *Rime nuove* qu'est intercalé le cycle sanguinaire, la série rouge des sonnets intitulés *Ça ira*? Distinguer dans la production poétique de Carducci une période de formation, de colère et de révolte, et une autre période plus apaisée (*Rime nuove, Odi barbare, Rime e ritmi*), constitue en vérité une opération des plus arbitraires (1). On est mieux fondé à soutenir que,

(1) Une édition définitive et complète des œuvres de Carducci a paru à la librairie Nicola Zanichelli, à Bologne.

par leur caractère essentiellement (je ne dis pas uniquement) littéraire, les *Odes barbares* occupent dans l'œuvre de Carducci une place à part. L' « ami pédant » de son adolescence n'était pas mort en son cœur : il ne devait jamais mourir entièrement. Carducci avait préludé à la poésie par la philologie. L'élan créateur et la réflexion critique coexistèrent toujours chez lui, aussi étroitement unis que chez Gœthe, par exemple. Entre 1861 et 1867, Carducci avait pris ce qu'il appelait « un bain froid d'érudition ». Tout comme les *Juvenilia*, les *Odes barbares* portent cette marque savante et classique. Les *Odes barbares* sont tout d'abord la noble gageure d'un hellénisant et d'un latiniste de premier ordre. Mais, par un heureux accident, l'érudit professeur qui avait entrepris le tour de force de remettre en honneur la strophe alcaïque et le vers asclépiade se trouvait être aussi un poète de génie. Les *Odes barbares* doivent à cette rencontre de former un chef-d'œuvre de la poésie italienne. Carducci tentait en ce recueil de faire revivre ses chers anciens, non seulement dans leur esprit, mais encore dans leurs rythmes. Recommençant l'épreuve où avaient échoué les auteurs français de la Pléiade, où réussirent depuis des Anglais et des Allemands, il donnait aux mètres gréco-latins droit de cité dans la poésie moderne. Abolissant la rime, il substituait au vers rimé le vers accentué. Une telle innovation devait être une invention ridicule ou une trouvaille sublime. Les trois séries des *Odes bar-*

bares (1877, 1883, 1887) réalisent cette dernière alternative. Heureux accident, encore une fois, expérience qu'il serait sage de ne point recommencer. Giosuè Carducci a sans doute emporté son secret dans la tombe.

Aux lois harmonieuses du vers antique Giosuè Carducci plie tous les accents de la Muse moderne. L'ode barbare consacrée aux poétiques souvenirs du Clitumnè voisine avec certaine pièce contenant la description d'une gare. Naturellement, la corde nationale et patriotique résonne aussi dans les *Odes barbares*. Carducci n'a célébré nulle part avec plus de majesté la grandeur romaine que dans ces poèmes destinés à remettre en honneur les modes romains. C'est aussi dans les *Odes barbares* que se trouve la pièce de vers intitulée A la reine d'Italie » (*Alla regina d'Italia*) et ceci nous amène tout naturellement à retracer la conversion du poète à la monarchie.

Au mois de novembre 1878, la reine Marguerite visitait, en compagnie du roi Humbert, Bologne la Rouge, Bologne la Grasse. De bruyantes manifestations loyalistes accueillaient les souverains. La blonde beauté de la reine Marguerite n'était pas moins fêtée que la fière prestance du roi. Par son charme, son intelligence, la reine gagnait tous les cœurs. Si bien que Carducci lui-même se sentit touché. Le 20 novembre 1878, jour anniversaire de la souveraine, paraissait l'ode qui devait faire si grand bruit :

D'où nous es-tu venue? Quels sont les siècles qui t'ont transmise à nous, si aimable et si belle? Dans lequel des chants des poètes, où donc, un jour, ô reine, t'ai-je vue?...

Blonde et resplendissante, dans le diamantin éclat de ta couronne, tu passes, et, fier de toi, le peuple aime à te regarder comme une jeune fille qui marche vers l'autel.

L'innocente fillette, avec un sourire mêlé de larmes, te contemple et, tout émue, en te tendant les bras comme à sa grande sœur, elle t'appelle, — ô Marguerite!

Et la strophe alcaïque, librement née au sein des fiers tumultes, de l'aile accoutumée à braver la tempête vole vers toi, trois fois tourne autour de ta tête,

Et te dit en chantant : « Salut, ô femme illustre à qui les grâces ceignirent la couronne, et par la bouche de laquelle la charité parle un si doux langage (1). »

Carducci monarchiste! Le chantre de Satan devenu le chantre de la reine Marguerite! La conversion du poète causa une sensation immense dans l'Italie entière. Cet épisode politico-sentimental s'explique d'ailleurs facilement. Rome conquise, la gauche imposant au gouvernement des lois démo-

(1) Traduction de M. Julien Lugol (Giosuè Carducci : *Odes barbares*, Paris, 1888, page 84).

cratiques, les républicains avaient le droit de conclure une trêve. Combien, parallèlement à Carducci, s'éloignaient peu à peu de l'intransigeance radicale pour se rapprocher du trône ! N'est-ce pas l'histoire de Crispi ? Et puis, Carducci n'avait-il pas toujours tenu en haute estime les vertus de la maison de Savoie ? N'avait-il pas salué en Victor-Emmanuel le type du roi guerrier cher à son cœur ? En s'inclinant devant le fait accompli de la monarchie triomphante, Carducci abdiquait une préférence politique, mais il ne reniait pas un principe sacré, il ne trahissait pas la cause nationale. N'y a-t-il pas enfin, dans le cas de ce poète venant à la royauté parce que la reine était belle, une harmonie supérieure propre à lui mériter l'indulgence ? Emu dans le sentiment si vif qu'il avait de la grâce et de la beauté, Carducci renonçait à une parcelle de son idéal politique afin d'obéir à un élan de son cœur d'artiste. Pour lui tenir rigueur d'un mouvement si athénien, il faudrait, en vérité, une austérité toute spartiate ou une lourdeur d'esprit bien béotienne.

Dédaigneux des outrages que ne lui ménagèrent pas les inteansigeants de la doctrine mazzinienne, Carducci persista loyalement dans son loyalisme. En juin 1882, en novembre 1884, en mars 1886, en juillet 1888, il saisit l'occasion d'affirmer à nouveau ses opinions démocratiques, mais monarchiques. En 1890, paraît le poème intitulé *Piémont* où il élève à la maison de Savoie un monument splen-

dide et où il trace du Roi Charles-Albert, « Hamlet italien », un portrait magnifiquement idéalisé. Enfin, le 4 décembre de cette même année 1890, le roi Humbert accorde au glorieux écrivain devenu, sinon le poète de la cour, du moins le poète de la patrie et de la reine, une suprême récompense : une charge de sénateur pour services rendus à la nation.

Carducci ayant accepté cette distinction, les clameurs redoublèrent dans le camp républicain. Et quelques mois plus tard, éclatait un scandale qui devait laisser dans l'esprit du poète une trace ineffaçable. Carducci ayant promis de servir de parrain à la nouvelle bannière d'un cercle universitaire composé de monarchistes libéraux, ceux des étudiants de Bologne qui n'étaient ni monarchistes ni surtout libéraux décidèrent de renverser, pour un jour, les rôles et de donner à leur maître une leçon. Le 11 mars 1891, Carducci, pénétrant dans l'auditoire où il avait accoutumé de faire son cours, trouva la salle envahie par une jeunesse tumultueuse. Aux cris qui l'accueillirent, il comprit et se retira, mais les étudiants le poursuivirent, hurlant et sifflant. L'un d'eux s'oublia même jusqu'à frapper le poète. Carducci montra sous les outrages une dignité parfaite. A ceux qui, derrière lui, criaient : *Abbasso!* il se contenta de répondre fièrement : « Mon génie m'a élevé très haut. Vos hurlements ne me feront pas descendre ». Puis il se tut. Une véritable cérémonie lustrale eut lieu d'ailleurs dès

le lendemain. Dirigée par le syndic de Bologne, une contre-manifestation se rendit au domicile de Giosuè Carducci, déplora bien haut les incidents de la veille et assura le poète du respect unanime de la population. Le maître se montra touché, mais l'insolente provocation dont il avait été victime laissa dans son âme quelque peu ombrageuse une rancune qui ne devait pas s'éteindre. Il avait été jusqu'alors accueillant envers ses élèves, familier autant que sa nature un peu revêche le lui permettait. Il observa désormais une réserve hautaine. Un poète sicilien avec lequel il eut des démêlés épiques, Mario Rapisardi, a raillé « ses cheveux hérissés et ses épaules carrées ». La chevelure de Carducci se hérissa plus encore et ses épaules défiantes se carrèrent davantage au lendemain des troubles de 1891. Les saillies, les rebuffades, les algarades de Carducci sont célèbres. Il ne faisait pas bon encourir ses épigrammes : « Vous vous êtes annoncé à moi comme *fûtur critique*, écrit-il un jour à un correspondant, je vous ai répondu : *Mais faites donc !* Par là je ne m'arrogeais pas le droit de vous permettre la critique. Je déclarais que cela m'était parfaitement égal ». Les étrangers et surtout les étrangères, de passage à Bologne, allaient volontiers l'entendre : ainsi naguère, on voyait au Collège de France des touristes anglais assister, un « guide à Paris » entre les mains, au cours d'Ernest Renan. Mais à l'auteur des *Odes barbares* manquait la sérénité du souriant historio-

graphe de Marc-Aurèle. Carducci détestait ces intrus. Un jour, il cribla des traits les plus mordants deux pauvres femmes, admiratrices sincères, mais indiscrètes, qui s'étaient fourvoyées à son cours. Une autre scène mémorable eut lieu certain après-midi où le poète avisa un de ses élèves en train de lire la *Nuova Antologia*. Dans sa colère, il jeta à la face du coupable ses livres, ses notes, tout ce qui lui tombait sous la main. Ces menus incidents ne laissent pas d'avoir leur importance. Tel est le poète, telle est sa poésie. Sa muse manque de politesse. Elle se présente le plus souvent sous les traits d'une Erynnie courroucée, d'une Némésis armée d'un fouet vengeur. Elle n'est aimable que par accident et son humeur favorable ne dure guère. Si cette poésie se distingue par sa forme parfaite, son harmonie impeccable, le contenu est plein d'exagérations, d'anathèmes et de frénésies. Antique par la forme, mais moderne par la sensibilité, par cet état d'irritabilité chronique qui toujours déteste et gronde, tel apparaît Giosuè Carducci (1).

(1) Les deux sources principales de la biographie de

II

Il entra dans la vie littéraire avec une grande colère contre les romantiques. Ce fut sa haine la plus durable. La « scélérate famille des abstinents romantiques » ne lui inspire que mépris et dégoût. Les idées morales de Manzoni, les idées politiques de Gioberti lui paraissent exercer une influence funeste. Romantisme signifie sentimentalisme en morale, mysticisme en philosophie, prédominance de l'Eglise en politique, prolixité, fadeur en matière de littérature et d'art. L'opinion de Carducci est celle de Gœthe : « J'appelle classique ce qui est sain, et romantique ce qui est malsain ». Alors même que le romantisme (si divers dans ses phases successives) collabore à l'œuvre révolutionnaire, Carducci le réprouve et le renie, par incompatibilité d'humeur. George Byron fut anti-chrétien, George Byron mourut pour l'idée hellénique à Missolonghi : cela ne suffit pas à lui concilier les sympathies du poète italien. Châtiant sur les pères les crimes des enfants, Carducci dénonce et condamne en Voltaire un ancêtre du romantisme :

Carducci sont le volume de souvenirs publié par cet auteur sous le titre de *Confessioni e battaglie* et le livre de M. G. Chiarini : *Memorie della vita di Giosuè Carducci raccolte da un amico*, 1903.

« Depuis Voltaire, écrit-il, c'est le règne du nerf sur le muscle. Il faut maintenant que le muscle reprenne sa force. » Sentence bizarre. N'eût-il pas été plus juste d'attribuer à Rousseau le méfait imputé à Voltaire? Et puis, n'y a-t-il pas quelque contradiction de la part de Giosuè Carducci, barde chauvin à qui l'on reprocha son « hystérie patriotique », à proférer l'anathème contre le règne des nerfs?

Anti-romantique avec emportement, Carducci fut anti-réaliste, anti-naturaliste, anti-vériste avec fureur. Parlant de la littérature contemporaine en Italie, il passa d'ailleurs son temps à se lamenter. A l'en croire, les lettres italiennes mouraient d'anémie dans le ruisseau. Carducci avait un sens critique d'une rare pénétration; mais il l'exerça rarement au profit de ses contemporains. La production actuelle lui inspirait un mépris intégral et global :

En littérature et en art, déclare-t-il au mois d'août 1873 (*Discours à la Ligue pour l'instruction du peuple*), l'esprit de notre société va se refroidissant de plus en plus, et notre production devient chaque jour plus infime, plus mesquine, plus insignifiante. Sans doute il ne faut pas attacher aux questions de genre, d'écoles, d'esthétique une extrême importance, mais il faut bien convenir que nous assistons dans ce domaine à un phénomène historique de transformation décadente. Voici que le roman a succédé à l'épopée. Après

avoir affecté différentes formes, manifesté diverses tendances, voici qu'à son tour le roman se trouve à la veille de mourir, s'il n'est déjà mort. Le récit, l'esquisse, la nouvelle dramatisée, l'observation expérimentale triomphent. Morte la tragédie, morte la comédie. En leur place, voici le drame d'abord historique, puis social, puis, — comme on dit — réaliste. Nous sommes devenus incapables d'idéaliser, de représenter dans leur ensemble harmonieux toutes les essences, toutes les conditions, toutes les formes...

Je me refuse à voir dans cette plainte un jugement historique sur l'état des lettres italiennes, mais j'y découvre un éloquent témoignage non seulement de la mauvaise humeur chronique du poète, mais encore du noble idéal littéraire qui était le sien. Nul n'assigna jamais à la poésie un but plus élevé que Giosuè Carducci, Jérémie attardé du style sublime. Nul ne se débattit dans les « affres du verbe » avec une ferveur plus sincère. Quand il parut, le culte de la forme, traditionnel en Italie, s'était fort relâché. Il eut ce mérite de retremper la langue poétique à sa source, de la rajeunir dans le bain de Jouvence de la tradition gréco-latine. Ainsi firent chez nous, avec moins d'éclat révolutionnaire et dans un esprit moins systématique, André Chénier avant-hier et hier Leconte de Lisle.

La poésie est une vocation. Elle veut des prêtres pleins de conviction et de feu, vigoureux comme

des Titans, et qui domptent les mots et les rythmes avec des gestes d'athlètes :

Je hais la poésie d'aujourd'hui. Complaisante, elle abandonne au vulgaire ses flancs sans tressaillement et sous les baisers habituels elle s'étend et s'endort.

A moi la strophe vigilante, aux pieds rythmiques, qui bondit, aux applaudissements, dans les chœurs. Au vol je la cueille par l'aile. Elle se retourne et refuse (1).

Le souffle, l'élan, à eux seuls ne suffisent pas. Au feu sacré de l'inspiration le bon poète doit joindre des qualités de métier sans lesquelles son œuvre restera de qualité inférieure. Pour Carducci, comme pour Théophile Gautier et l'école parnassienne, le poète est un ouvrier avant d'être un prophète :

Le poète est un grand artisan qui, au métier, forma ses muscles d'acier. Fière sa tête, son col robuste ; nu est son buste, son bras est dur et son œil gai (2).

(1) Traduction de Mme Jean Dornis (*la Poésie italienne contemporaine*, Paris, 1898, p. 27).

Odio l'usata poesia. Concede
Comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
Palpiti sotto i consueti amplessi
Stendesi e dorme.

A me la strofe vigile, balzante
Col plauso e il piede ritmico ne' cori.
Per l'ala a volo io colgola : si volge
Ella e repugna.

(2) *Il poeta è un grande artiere*
Che al mestiere

Réaction nécessaire contre le romantisme, retour urgent et utile au classicisme, voilà le programme littéraire de Carducci. Il renoue une tradition. Il tend la main à Leopardi, à Monti et par delà aux auteurs les plus richement, les plus brillamment italiens. Laissons-le manifester lui-même ses préférences littéraires, livrer le secret de son vocabulaire et de son style :

Je hais, dit-il, la langue académique qui prévalut dans beaucoup d'œuvres poétiques des derniers siècles, mais j'aime, j'adore la langue de Dante et de Pétrarque, la langue des poètes populaires du *quattrocento*, la langue des poètes si élégants du *cinquecento*, la langue des poètes classiques de l'époque récente ; j'aime, j'étudie et j'emploie de temps en temps la langue du peuple... Et je n'ai pas honte non plus d'emprunter ce qui me paraît bon au grec et au latin.

Donc, le classicisme de Carducci est un phénomène littéraire et esthétique d'une importance capitale. Mais il est autre chose encore. Carducci n'est pas moins classique de fond que de forme. Ou plutôt l'habit classique est le vêtement obligé des idées que sa poésie exprime.

C'est par enthousiasme classique que Giosuè Car-

Fece i muscoli d'acciaio.
Capo ha fier, collo robusto
Nudo il busto
Duro il braccio e l'occhio gaio.

ducci est si résolument anti-chrétien. Son classicisme exalte la vie par opposition au christianisme qui, d'après lui, la méconnaît. Tout comme Nietzsche, auquel il ressemble d'ailleurs si peu, il dit à l'existence « un oui joyeux ». La première déclaration de guerre adressée par le poète au Dieu chrétien se trouve dans l'*Hymne à Satan* (1865). Des protestations indignées saluèrent cette pièce de vers et, certes, si le poète n'a écrit aucun morceau plus célèbre, il en a écrit beaucoup de plus méritoires. Son goût du paradoxe, le plaisir qu'il éprouve à déplaire, entrent pour quelque chose dans ce poème infernal : « O toi, de l'Etre principe immense, matière et esprit, raison et sens ». Satan, invoqué par Carducci, n'est d'ailleurs pas le Satan de Milton, ni le Méphistophélès de Gœthe ; c'est moins encore le Satan de Baudelaire :

O toi le plus savant et le plus beau des anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

c'est tout simplement l'esprit d'examen, le libre arbitre, la Raison jugée par Carducci incompatible avec la Foi et qu'il exalte aux dépens de celle-ci dans des vers d'une inspiration toute classique. Jéhova est représenté, en effet, tenant le foudre olympien dans la main droite. Ainsi déjà Dante Alighieri mêlait naïvement les deux traditions et s'écriait, d'ailleurs en toute piété : « O très grand Jupiter pour nous crucifié ! »

Jéhova, le « Jéhova des prêtres », voilà la divinité que l'*Hymne à Satan* juge et condamne. Carducci n'était pas anti-déiste, mais anti-chrétien, anticatholique. Le monothéisme et l'ascétisme orientaux se substituant au naturalisme et au panthéisme helléno-romain, voilà le phénomène historique sur lequel il versait des larmes aussi rétrospectives qu'inutiles :

Adieu, divinité sémitique, s'écrie-t-il (*Dans une Eglise gothique*), toujours dans les mystères domine la mort. Inaccessible roi des esprits, tes temples repoussent le soleil. Martyr crucifié, tu crucifies les hommes. Tu remplis l'air de tristesse, mais les cieux resplendissent, les campagnes sourient et les yeux de Lidia sont tout brillants d'amour.

Pour être aussi rebelle que possible à tout mysticisme, Giosuè Carducci n'était, — il convient d'y insister, — ni matérialiste, ni athée. Il croyait à un Dieu impersonnel, commencement et fin des choses, et qui ne s'est pas révélé une fois pour toutes à l'humanité dans son enfance, mais qui se montre mieux au contraire chaque jour à l'humanité en progrès. Ses idées religieuses sont assez exactement celles de nos modernes agnostiques. Elles ne sont pas sans ressemblance avec la philosophie d'Ernest Renan. Dieu, catégorie de l'Idéal, n'*est* pas, mais il *devient*. Les hommes le créent en devenant meilleurs et plus « scienti-

fiques ». Sévère et souvent injurieux quand il parle des hommes, Carducci, — par une contradiction dont il y a d'autres exemples, — professe une foi invincible dans les destinées à venir de l'humanité. Il croit au progrès, à la vertu, au devoir, il croit même avec une ferveur toute chrétienne à la noblesse du sacrifice. Son positivisme enfin ne répugne en aucune façon à l'idée d'immortalité :

Que le schah de Perse, écrit-il, ou un critique de Milan meure sans retour, je le crois et je m'en félicite. Mais que G. Mazzini soit mort tout entier, mais que soit mort tout entier Dante Alighieri, je n'en suis pas du tout convaincu. La religion des héros me tient trop profondément à cœur.

Poète par vocation et non point philosophe, Carducci n'a pris aucun souci de grouper ses idées particulières autour d'un principe unique. Sa croyance n'eut rien de dogmatique et ne rentre dans aucun cadre fixe. Épicurien, décemment épicurien (à la façon d'Horace) par défi à l'ascétisme chrétien, il cède aussi par instants à des élans de noble stoïcisme. Enfin les professions de foi panthéistiques ne sont pas rares dans ses vers.

Et puis, il faut bien en convenir, Carducci a énormément « évolué », pour employer le terme à la mode. Il n'a guère moins « évolué » en religion qu'en politique, et vers la fin de sa vie, tout en restant plus latin que jamais, il avait scellé avec

Dieu, avec le Dieu personnel des chrétiens, une paix définitive, une paix romaine. Il demeura en froid jusqu'à la fin avec l'Eglise et ses obsèques furent purement civiles. Mais sous l'influence, paraît-il, de ses études sur Dante, il s'était rapproché, dès la cinquantaine, de la doctrine chrétienne. C'est exactement en 1888 que percent pour la première fois ces velléités nettement religieuses. Et c'est dans un discours célèbre, prononcé en 1894 dans la république de Saint-Marin, qu'elles se manifestèrent librement : « Dans une bonne république, déclarait Carducci en son exorde, il est encore permis de n'avoir pas honte de Dieu ». La « tyrannie des Eglises » a discrédité l'idée religieuse, mais ni les « abus des prêtres », ni l' « arrogance des philosophes » ne pourront retrancher Dieu de l'histoire.

Et Carducci, à ses auditeurs stupéfaits, fit voir dans les accidents célèbres de l'histoire universelle une manifestation de la volonté divine. Il montra les grands libérateurs Washington et Mazzini agissant d'après le plan de l'Etre Suprême. Remontant plus haut dans les fastes nationaux, il montra la Providence effrayant — en personne, si l'on peut dire, — le cheval de Barberousse à Legnano. Il esquissa en un mot au point de vue déiste et italien une façon de *Discours sur l'Histoire universelle*. Peu auparavant le vieux Crispi avait prononcé une allocution non moins remarquée sur ce thème : *Avec Dieu pour la patrie et pour le roi*. Celui-là revenait de

plus loin encore. Et voici que l'homme d'Etat et le poète finissaient par se rencontrer. Observons d'ailleurs qu'entre Giosuè Carducci, chantre de Satan, et Giosuè Carducci, historiographe de Dieu dans les destinées du monde, il n'y a pas cette contradiction rigoureuse qu'on a trop souvent dénoncée. *L'Hymne à Satan* est l'œuvre du pamphlétaire anti-catholique, le *Discours pour la liberté perpétuelle de Saint-Marin* est du philosophe déiste. Là s'exprimait le côté négatif, ici le côté positif de la pensée religieuse du poète. Entre ces deux manifestations du même esprit, il n'y a pas incompatibilité absolue. L'homme est d'ailleurs ainsi fait qu'après avoir douté, parfois avec allégresse, dans ses jeunes années, il éprouve le plus souvent dans la deuxième partie de sa vie le besoin de croire et d'espérer. Carducci a subi la destinée commune, commune aux âmes d'élite et aux cœurs bien placés. Ne se dégage-t-il pas une leçon d'humilité des variations de cette pensée se pliant, à l'âge où elle atteint son plein développement, à une conception plus profondément religieuse de l'univers? *Deo erexit Voltaire*, avait écrit le patriarche de Ferney au fronton d'un temple rustique. Giosuè Carducci, doyen des lettres italiennes, a élevé à l'idée divine dans le discours de Saint-Marin un monument plus durable que tous les sanctuaires construits par la main des hommes.

III

Nous avons fait allusion déjà à la conduite politique de Carducci au cours des événements qui aboutirent à la reconstitution de la puissance italienne sous l'égide de la maison de Savoie. Mais il est nécessaire d'y revenir. Carducci n'est-il pas avant tout le barde ému de la patrie? Son œuvre poétique, c'est en vérité l'histoire du *Risorgimento* considéré à travers un tempérament classique.

D'autres ont été citoyens du monde. Carducci n'a jamais prétendu qu'à la dignité éminente de citoyen romain. *Civis romanus sum* : ce titre lui parut toujours assez glorieux. Il malmène les Italiens, mais il ne met rien au-dessus de l'Italie. Il voit en elle une très grande personne morale, la plus grande personne morale de tous les temps. Naturellement, c'est l'Italie antique qu'il admire par-dessus tout. C'est elle, la Rome des Quirites, la république civilisatrice par excellence, qui doit montrer la voie à l'Italie nouvelle, alors qu'il s'agit au contraire de répudier l'influence de l'Italie papale, de l'Italie « christianisée », de l'Italie « sémitisée ». Il appartient à l'Italie nouvelle de restaurer l'ancien idéal romain. Et la tradition nationale qu'il s'agit de remettre en vigueur, c'est la tradition de Rome initiatrice du droit, foyer de la liberté,

champion de la justice : « Tout ce qui au monde est civilisé, dit le poète, grand, auguste, est romain encore ». Son idéal national est un curieux mélange de l'esprit romain traditionnel et de l'esprit révolutionnaire moderne. Il unit dans une synthèse supérieure le respect de l'héritage classique et la foi au progrès, l'amour de la nature et celui du génie humain, le culte du dieu Pan et celui de ces divinités nouvelles qui s'appellent la Vapeur et l'Électricité. Parce qu'il a chanté les vertes solitudes et les souvenirs mythologiques de l'Ombrie, il ne pleurera point sur les chemins de fer qui sillonnent aujourd'hui cette province. Il est partisan du progrès sous toutes ses formes. Du progrès matériel sortira le progrès moral. Mais qu'est-ce donc exactement que le progrès moral ? Il tient pour Carducci en deux mots : justice et liberté. Or c'est à faire aimer ces principes que les plus illustres héros de Rome antique se sont attachés, alors que le Moyen Age italien aurait entraîné, au contraire, une banqueroute passagère de cette formule. Avec beaucoup d'écrivains de sa génération, Carducci tient pour acquise l'infériorité absolue du Moyen Age chrétien. Cette époque eut sa dignité, ses vertus, sa grandeur, sa beauté. Carducci y voit un espace ténébreux semé de rares étoiles entre ces deux foyers de lumière : l'antiquité païenne et la Renaissance de l'antiquité.

La tradition classique était toutefois trop enracinée au sol italien pour périr sans retour sous

l'influence chrétienne. Les communes italiennes la recueillirent. Elles donnèrent asile à ce qui survivait du droit romain et la société civile se reforma peu à peu sur ces bases immortelles. Où se trouve, demande Carducci, l'idée d'unité italienne avec Rome pour capitale sinon dans la tradition classique seulement? L'ode pour le *Natale di Roma* glorifie cet idéal d'une Rome plébéienne et progressiste, expression suprême de la conscience nationale. Evoquant le passé, invoquant l'avenir, le poète y prédit « ton triomphe, peuple d'Italie, sur l'âge noir, sur l'âge barbare, sur les monstres dont avec une sereine justice tu affranchiras les nations ».

C'est parce que les grands hommes du *Risorgimento* incarnent pour la plupart cette tradition classique et nationale que Carducci consacre une longue suite de poèmes à leur éloge pindarique. Victor-Emmanuel, Mazzini, Garibaldi, qu'y a-t-il de plus « italiennement classique » que ces figures? Dans l'*Ode à Garibaldi*, Carducci montre le dernier des condottieri prenant place après sa mort parmi ses aînés :

Et Dante dit à Virgile : « Jamais nous ne rêvâmes plus noble figure de héros ». Et Tite-Live ajoute avec un sourire : « Mais il appartient à l'histoire politique de l'Italie, ce Ligurien opiniâtre et hardi qui, appuyé sur la justice, regarde vers les hauteurs et rayonne dans l'idéal ».

Héros, héroïque, héroïsme, ces mots reviennent constamment chez Carducci. Sa poésie est animée d'un souffle militaire et chevaleresque ardent. Il voit dans la guerre une fatalité éternelle et dont notre âge n'a pas à rougir. Si épris qu'il soit de liberté et de justice, il répudie l'utopie « humanitaire », la chimère millénaire chère au cœur des révolutionnaires contemporains. Il a été mêlé de trop près aux luttes du *Risorgimento* pour jamais admettre que la guerre soit un fléau, condamnable absolument. L'unité italienne s'est faite par les armes. Elle se maintiendra, elle s'achèvera par les armes. Avec ce goût qu'il avait pour la violence, Carducci s'est expliqué là-dessus dans une ode célèbre et qui fit grand bruit. Comme un congrès de la Paix tenait à Rome ses fraternelles assises, le Tyrtée italien protesta en lançant dans le monde une pièce de vers où la guerre était appelée une « fatale et sublime folie ». Ses ennemis ne manquèrent pas de rappeler cette définition indulgente quand il fut question d'attribuer au poète le prix Nobel. Elle faillit lui coûter cette distinction suprême. L'injustice eût été criante. Pour peu qu'on réfléchisse, en effet, on comprendra qu'un Italien de bonne race, un patriote appartenant à la génération de Carducci ne pouvait tenir un autre langage. Entre 1820 et 1870, il était moralement impossible aux Italiens dignes de ce nom de professer le « pacifisme ». La « fatale et sublime folie » avait encore un rôle à jouer.

On voit à tout ce qui précède combien l'inspiration de Giosuè Carducci est jalousement nationale. Une fois, une seule fois, il a délaissé quelque temps l'autel de la patrie italienne pour suivre des dieux étrangers, pour tresser en l'honneur de la Révolution française la guirlande de douze sonnets intitulés *Ça ira*. Ce n'est pas l'élan fraternel des débuts de la Révolution, ce n'est pas le serment du Jeu de Paume, ce n'est pas Quatre-vingt-neuf qui remplissent le poète italien d'enthousiasme, c'est 1792, c'est la Terreur, c'est le moment le plus tragique, le plus épique des temps modernes. Nous avons cité un extrait du discours où Carducci, dénonçant la décadence littéraire de notre âge, déplore la disparition de l'épopée. L'occasion était bonne de la restaurer en donnant au *Ça ira* la forme épique; mais Carducci s'en est bien gardé ; d'où l'on peut conclure qu'il tient l'épopée pour une forme bel et bien condamnée. Et, de fait, peut-être la poésie épique suppose-t-elle un état de la civilisation aujourd'hui dépassé. Une épopée consacrée en 1870 à la Terreur de 1792 eût donné l'impression d'une œuvre morte, d'une pièce de musée, d'une curiosité archéologique. Dans sa haute intelligence, Carducci l'a compris, et il a préféré à un genre tombé en désuétude le sonnet, le modeste sonnet. Jugée au point de vue de la forme, sa tentative a réussi. Le sonnet est un moule d'une rare plasticité. Il s'est prêté aux mignardises de Joséphin Soulary comme aux visions grandioses

de José Maria de Heredia. Dans leur concision lapidaire, leur âpre et sinistre beauté, les douze sonnets du *Ça ira* brillent d'un éclat tragique.

C'est au sortir d'une lecture de la *Révolution française* par Carlyle que Carducci les composa. Sans doute il connaissait aussi Thiers, Louis Blanc et Michelet ; mais la lecture de Carlyle donna l'élan décisif. C'est elle qui força l'inspiration. Comme Carlyle, — et comme Joseph de Maistre, — Carducci voit dans la Révolution française un événement proprement « satanique », mais le rebelle qu'il est attache à ce terme le sens favorable qui se découvre dans son *Hymne à Satan.* La Révolution française est pour lui une revanche de la raison, de la liberté, de la justice sur les « tyrannies séculaires » de l'Eglise et de la monarchie. Il a protesté contre les critiques qui dénoncèrent ses sympathies terroristes quelque peu excessives ; il a prétendu s'être borné (ou à peu près) au rôle d'historiographe. C'est pur paradoxe ! *Ça ira* prend énergiquement fait et cause pour la Terreur. Carducci condamne Louis XVI et Marie-Antoinette avec une rigueur inconnue des historiens impartiaux. Le sonnet qui retrace le meurtre de la princesse de Lamballe est une apologie déguisée de ce crime. Louis XVI, enfin, dans la prison où il se recueille en attendant la mort, est montré par le poète italien « demandant pardon au ciel pour la nuit de la Saint-Barthélemy ». Que voilà donc un « état d'âme » peu historique ! N'y a-t-il pas tout lieu de

croire que Louis XVI, à la veille de mourir, était à cent lieues de penser qu'il expiait les méfaits de Charles IX ? C'est l'impitoyable logique jacobine qui établit des rapprochements de cette sorte.

Il faut tenir compte, dans l'appréciation du *Ça ira*, de la date où fut publié cet ouvrage. Il parut « pour le 77e anniversaire de la République », à une époque où la France traversait une nouvelle « année terrible ». Bien que le poète n'y fasse aucune allusion formelle, les événements de 1870-1871 restent toujours présents à son esprit. A l'opprobre de Sedan s'oppose dans sa pensée la gloire de Valmy, de Valmy qui fait l'objet de son dernier sonnet. Plutôt que Sedan, la Terreur ; plutôt Danton que Napoléon III ; plutôt Robespierre que Bazaine, voilà ce qu'on peut lire entre les lignes du *Ça ira* (1). Un critique italien a parlé des « Grâces pétrolières » qui avaient servi de marraines à cette poésie. Et ce propos irrita l'auteur. Le mot n'en était pas moins exact.

Indépendamment du *Ça ira* consacré à un sujet français, Carducci mentionne fréquemment la France dans ses ouvrages. Quel autre pays a été plus étroitement mêlé aux destinées du *Risorgimento ?* Carducci n'est pas gallophobe, tant s'en faut ; mais c'est exclusivement à la France rouge que vont ses

(1) Cf. *Studi politici e storici*, par D. Zanichelli (*Etude sur les poésies politiques de Giosuè Carducci*, pp. 481 et suiv.), Bologne, 1893.

sympathies. Les *Iambes et Epodes* traînent aux gémonies ce peuple devenu infidèle à l'idéal révolutionnaire d'autrefois. Le poète maudit la France impériale « brigande au service du Pape » (*masnadiere papale*). Dans les vers *Pour Edouard Corazzini*, il invective plus sauvagement encore la « grande nation » au nom de ceux qui crurent en elle, de ceux « qui avaient grandi à ta libre splendeur, de ceux qui t'avaient aimée, ô France ! » Même note dans le *Sacre d'Henri V*, où il s'élève contre les tentatives de restauration monarchique en France après la chute de l'Empire. Mais c'est surtout contre Bonaparte et le bonapartisme que le poète romain brandit ses foudres vengeresses.

Maudit sois-tu à travers tous les siècles, dixième soleil du coupable messidor, tu te lèves dans le sang et, froide, tombe la blonde tête de Saint-Just sur le sol ; maudit sois-tu pour tant d'éparses familles humaines qui courbent encore l'échine devant les rois ! Tu suscitas, en France, Bonaparte, tu éteignis dans les cœurs la vertu et la foi !

Carducci était, d'autre part, trop classique et latin pour ne pas apercevoir les liens multiples qui en tout temps, quels que soient les régimes politiques, rattachent l'Italie à la France. Ses passions l'empêchèrent de les découvrir tous, mais il convient d'observer que les menaces de prédominance germanique lui ouvrirent les yeux et qu'il affirma

dès lors énergiquement la solidarité franco-italienne :

Le fait est, écrit-il, que l'élément germanique tend naturellement depuis Sadova et Sedan à déborder ses rives. Et pour n'être pas noyée (qui donc pourrait admettre de se laisser noyer à moins d'avoir une âme de mouton ?) la race latine a besoin de se recueillir et de se retremper. Or, comment pourrait-elle se recueillir et se retremper sans le secours de la France dont le rôle historique consiste à servir de trait d'union entre les nations?

Ce langage a été tenu à une époque où se pouvaient compter sur les doigts les compatriotes de Giosuè Carducci qui pensaient de la sorte. Pour avoir devancé l'opinion publique et de si loin, on jugera avec plus d'indulgence la *Carmagnole* savante du professeur de Bologne : les douze sonnets de son *Ça ira*.

IV

Prophète de l'histoire, poète de la politique, Giosuè Carducci n'a fait vibrer qu'à la rencontre et d'un doigt nonchalant les cordes intimes de la lyre traditionnelle. La nature et l'amour qui inspirèrent aux lyriques du XIXe siècle leurs chants les plus

beaux, leurs plus « immortels sanglots », ne font guère que passer dans les vers du grand rénovateur des mètres antiques. Pourtant, il aimait la nature et nous possédons maint témoignage du plaisir qu'il éprouvait à s'y reposer. Quelle intime satisfaction dans la lettre suivante adressée en 1881 à son ami Chiarini !

On ne voit ici que de braves gens, simples et laborieux. Il me semble que je pourrais me refaire parmi ces vieillards honnêtes, francs et actifs, parmi ces jeunes gens, travailleurs robustes et modestes, parmi ces femmes bonnes et sincères et qui parlent si bien, parmi ces enfants qui se promènent tout nus... Que ne donnerais-je pas pour être l'un d'entre eux et pour n'être pas moi ! Si mon infâme grand-père n'avait pas sottement dilapidé tout son avoir, je pouvais être tel : un petit propriétaire, un bon travailleur occupé de ses champs et non point un individu contraint de batailler contre Mario Rapisardi. Hélas !

Ami sincère de la nature, Carducci ne lui en mesure pas moins étroitement la place dans ses vers. Ses descriptions sont d'une extrême sobriété. Les paysages italiens figurent dans ses poèmes sous leur aspect éternel et convenu. Les grandes lignes sont heureusement tracées, mais l'ensemble manque de couleur. Par la distribution et la composition, les toiles de Carducci relèvent uniquement de la formule classique. On songe aux paysages héroïques

des maîtres français d'autrefois, on croit voir des jardins à la mode de Versailles. Dans un temps où les auteurs ont poussé si loin la virtuosité picturale, la palette de Carducci, pour élégante qu'elle soit et harmonieuse, semble vraiment un peu pauvre. Dans ses heures les plus émues, il décrit et chante la nature en philosophe panthéiste ou en épicurien raffiné : « Alors que tout se renouvelle autour de nous, l'homme n'a qu'un temps ; cueillons donc le jour qui passe : *carpe diem* ». Et c'est tout. Mais entre le poète et la beauté des choses nul contact frissonnant, nulle sympathie ardente. Nos modernes lyriques aiment à associer le brin d'herbe et la fleur des champs aux mouvements de leur âme. Carducci ignorait cette forme nouvelle de la sensibilité. Peut-être aussi la méprisait-il et s'en défendait-il comme d'une névrose de décadence. Nous avons cité la page où il s'élève contre « la domination des nerfs ». Il continue aussi bien de décrire la nature comme on faisait avant Rousseau. Le beau tableau de l'Ombrie dans les premières strophes de l'ode *Aux sources du Clitumne* est purement, mais un peu froidement classique :

De la montagne couronnée de sombres hêtres qui en murmurant ondoient au souffle du vent, et d'où la brise emporte au loin l'odeur des sauges et des thyms sauvages,

Les troupeaux descendent encore vers toi, dans les soirées humides, ô Clitumne ; le jeune Ombrien baigne dans ton onde l'indocile brebis, tandis que

Du sein de la mère hâlée par le soleil qui, pieds nus, est assise sur le seuil de la chaumière et chante, un enfant à la mamelle vers lui se tourne et, le visage épanoui, lui sourit.

Les hanches couvertes d'une peau de chèvre, comme les faunes antiques, pensif, le père dirige le chariot peint de diverses couleurs et la vigueur des beaux taureaux,

Des beaux taureaux à la large encolure, aux cornes se dressant en croissant sur le front, aux yeux pleins de douceur, au pelage de neige, pareils à ceux qu'aimait le doux Virgile.

Cependant les sombres nuages passent sur l'Apennin. Grande, austère, verdoyante, du haut des montagnes qui graduellement s'abaissent autour d'elle, l'Ombrie observe.

Salut, ô verte Ombrie, et toi, divinité de la source limpide, ô Clitumne! Je sens la patrie antique frémir dans mon cœur et sur mon front brûlant planer les dieux de l'Italie (1).

(1) *Ancor dal monte, che di foschi ondeggia*
frassini al vento mormoranti e lunge
per l'aure adora fresco di silvestri
salvie e di timi,

Scendon nel vespero umido, o Clitumno,
a te le greggi, a te l'umbro fanciullo
la riluttante pecora ne l'onda
immerge, mentre

Vèr' lui dal seno de la madre adusta,
che scalza siede al casolare e canta,

Plus effacé, plus impersonnel encore, le rôle joué, par l'amour dans les poèmes de Giosuè Carducci. L'Éternel féminin, du moins à en juger par ses vers, ne semblerait pas avoir tenu dans sa vie une grande place : « Les femmes honnêtes, mêlées à mon existence, a-t-il écrit, m'ont toujours porté malheur. Quand elles ne savent plus quelle douleur me causer ou quel tour me jouer, elles meurent ». La femme n'est guère chez Carducci qu'une « machine » poétique. Elle porte des noms empruntés à l'antiquité : Lydie ou Lalagé et incarne des sentiments conventionnels. Carducci n'est jamais érotique à la manière d'Anacréon ou de Catulle. Dans ses heures épicu-

una poppante volgesi e dal viso
tondo sorride :

Pensoso il padre, di caprine pelli
l'anche ravvolto come i fauni antichi,
regge il dipinto plaustro e la forza
de' bei giovenchi,

De bei giovenchi dal quadrato petto
erti su' l capo le lunate corna,
dolci negli occhi, nivei, che il mite
Virgilio amava.

Oscure intanto fumano le nubi
su l'Apennino : grande, austera, verde
da le montagne digradanti in cerchio
l'Umbrïa guarda.

Salve, Umbria verde, e tu del puro fonte
nume Clitumno ! Sento in cuor l'antica
patria e aleggiarmi su l'accesa fronte
gl' itali iddii.

riennes, il ne va même pas jusqu'à tresser en l'honneur de la femme ces couronnes de strophes galantes où se complut son maître Horace. Tout entier à des soins peut-être plus nobles, il a négligé, — c'est lui qui l'avoue, — « les vierges dansant au soleil de mai et, sous les chevelures d'or, les éclairs des blanches épaules ». Un rayon de poésie féminine, un sourire de grâce tendre manque à la majesté romaine de ces vers. On trouve dans un essai critique de Carducci une page où il dénonce l'abâtardissement qu'entraînerait toujours, à l'en croire, l'introduction de l'élément féminin dans le domaine poétique. « Prédominance du sentiment diffus sur l'affection concentrée, de l'excitabilité imaginative et pittoresque sur l'imagination plastique », voilà où tend fatalement l'idéalisation amoureuse de la femme. Et voilà pourquoi Carducci a dédaigné de chanter l'amour... ou presque.

Toute règle, en effet, souffre des exceptions. Certaine pièce de vers célèbre, une des plus belles de Giosuè Carducci, retrace le souvenir idéalisé d'un amour rustique. Dans l'*Idylle maremmane* résonnent harmonieusement ces deux notes si rares dans l'œuvre du poète patriote : la note agreste et la note amoureuse.

L'héroïne de l'*Idylle maremmane* est une simple paysanne, la blonde Marie, « Maria bionda ». Elle aima le poète, le poète l'aima. Tous deux étaient jeunes. Tous deux suivirent, depuis, la route différente où les mena leur destin. Parvenu au milieu

du chemin de la vie et au sommet de la gloire, le poète se rappelle cette amourette. Il revoit la blonde Marie, robuste et saine. Un regret l'étreint. Et il s'écrie :

Comme tu étais belle, ô jouvencelle, quand du milieu des longs sillons ondoyants tu émergeais, tenant en mains une couronne de fleurs. Altière et rieuse, ouvrant grands et profonds tes yeux d'azur, brillants d'un feu sauvage sous tes cils pleins de vie... Autour de toi, le grand été flamboyait. A travers les verts rameaux du grenadier qui scintillait, tout rouge, le soleil riait. Devant tes pas comme devant ceux d'une déesse, le beau paon étalait sa queue constellée d'yeux et, te regardant, il émettait un son rauque.

Le poète, attendri, poursuit sa rêverie. Il compare le petit jeune homme joyeux qu'il était au grand homme triste qu'il est devenu. Considérant l'idéal immense qu'il caressait alors et la part médiocre qu'il en a réalisée, il proclame la banqueroute de ses rêves. Il croit comprendre qu'il a manqué sa vie. Le bonheur était là, aux côtés de « Maria bionda ». « Hélas ! s'écrie-t-il, combien froide maintenant mon existence ! Comme elle a passé, obscure et méprisable ! Comme il eût été mieux, blonde Marie, de t'épouser plutôt que de suer derrière le vers infime ». Il est moins décevant, poursuit Carducci, de chasser les bêtes fauves que l'idéal, de se colleter avec les buffles qu'avec la rime.

Oh ! c'est une meilleure gloire aux fils attentifs de narrer les courageux exploits et les chasses fatigantes et les mêlées périlleuses en montrant du doigt au flanc du sanglier mort les plaies obliques que de poursuivre à coups de chansons rimées les lâches Italiens et Trissotin.

Ainsi, souvent, au déclin de la vie, les hommes de pensée s'attristent en songeant qu'ils ont dédaigné Lalagé et Lydie pour suivre la science « qui leur avait paru plus belle »... Peut-être y a-t-il aussi quelque artifice dans les regrets de Giosuè Carducci. Il est élégant de la part d'un homme illustre de dénigrer sa gloire et de l'offrir ainsi à voix bien haute pour le plat de lentilles des rustiques amours de « Maria bionda ». Mais pourquoi le poète, après tout, ne serait-il pas sincère ? Et quel grand spectacle, dans ce cas, la détresse morale de cet homme qui, pour être resté inférieur à son idéal, prononce des malédictions si excessives ! Quelle sensibilité de tels éclats ne font-ils pas deviner ! Et comme on regrette que Giosuè Carducci, tout entier aux douleurs de la patrie, ne se soit pas laissé aller à chanter aussi parfois ses propres souffrances, ses joies et ses espoirs, ses regrets et ses amours, « les vierges dansant au soleil de mai et l'éclair des blanches épaules sous des chevelures d'or ! »

V

Maître incontesté de la poésie italienne, Giosuè Carducci est encore un prosateur de très grand mérite. Certains critiques séparent étroitement ces deux faces de son activité. Il nous a paru plus logique de les confondre. Nous avons essayé de montrer la personnalité de Giosuè Carducci s'exprimant à la fois dans ses poèmes et dans ses essais, dans ses polémiques, dans ses confessions, dans ses lettres.

Le progrès de l'esprit scientifique a renouvelé, au cours du XIX[e] siècle, les études historiques et littéraires. Ce mouvement, dont l'initiative remonte en partie à l'Allemagne, s'est répercuté en Italie comme partout. Entre autres mérites, il reste à Giosuè Carducci celui d'avoir dénoncé le danger et remonté la pente. Dans ses cours comme dans ses écrits, il a enseigné, puis réalisé un harmonieux équilibre entre la légèreté et l'insuffisance d'autrefois et l'étalage d'érudition où certains Italiens de nos jours ont le mauvais goût de se complaire. Un écrivain ingénieux et pénétrant, Francesco De Sanctis, s'exerçait avec succès, vers le même temps que Carducci, dans la critique littéraire. De Sanctis passait pour le type accompli de ce que les Italiens appellent le « critique esthéticien » et de ce que nous appelons plus simplement le « critique im-

pressionniste ». La critique esthétique aperçoit surtout dans les ouvrages littéraires des documents psychologiques. Sa fonction consiste à remonter des écrits d'un auteur à l'âme de cet auteur. La critique esthétique a ses maîtres et ses mérites. Usée, épuisée par ses adeptes, elle est toutefois tombée en Italie dans un irrémédiable discrédit.

Giosuè Carducci n'y a pas médiocrement contribué. Il partage avec MM. d'Ancona et Bartoli, Zumbini et Graf l'honneur d'avoir élevé la critique littéraire, en Italie, à la dignité d'une discipline rigoureuse. La postérité nommera Giosuè Carducci parmi les fondateurs de la critique positive ou historique. Considérant qu'une œuvre littéraire n'exprime pas seulement une âme individuelle, mais aussi certaines conditions sociales et politiques, artistiques, intellectuelles et morales inhérentes à l'époque où elle parut et qui la déterminèrent, la critique positive entreprend l'étude simultanée de ces multiples facteurs. La critique devint avec Carducci une opération moins exclusivement littéraire qu'à l'époque où florissait la méthode de Francesco De Sanctis, mais elle accomplit aussi depuis lors une fonction plus relevée.

De cette critique supérieure, le professeur de Bologne a donné des modèles. Ses discours d'une rare puissance synthétique sur le *Développement de la littérature nationale*, son livre sur le *Giorno*

de Parini, son introduction à l'édition nouvelle des *Rerum italicarum scriptores*, ses pages sur Dante, sur Politien, sur Manzoni dureront autant que la prose italienne. Il pratiqua toute sa vie ce qu'il appelait « le bain froid de l'érudition ». Nous avons cru devoir faire des réserves sur sa façon d'interpréter la Révolution française. Il est piquant d'observer que lorsqu'il traite en prose des sujets italiens, Carducci sait imposer silence à ses préférences politiques. D'ailleurs, dans ce domaine encore, il apparaît strictement latin. Il se plaît à la beauté des maîtres qu'il étudie et cherche à la faire apprécier du lecteur. Historien, il reste artiste. Il répudie comme une erreur du goût toute érudition insolente et qui s'étale et qui se pavane. Par ses qualités de mesure et d'harmonie, la richesse et la pureté toscane du vocabulaire, la cadence de la période, la splendeur des images, sa prose n'est pas inférieure à sa poésie.

Elégante et vivante, précise et colorée dans la critique littéraire et l'histoire, cette prose revêt, dans d'autres domaines, d'autres qualités. Homme d'étude et de cabinet, Carducci n'en savait pas moins parler au peuple, à *la plèbe*, comme il disait en tout respect. Dans ceux de ses discours qui s'adressent à un auditoire populaire, dans sa harangue aux électeurs de Lugo, dans son improvisation sur la mort de Garibaldi, on admire avec quelle souplesse l'orateur se met d'emblée à la portée de son public.

Il y avait chez ce rebelle au tempérament si aristocratique un tribun du peuple que les circonstances ont laissé dans l'ombre. Fort heureusement, du reste. A perdre Carducci, — ne fût-ce que l'espace d'une législature, — la poésie eût trop perdu. Indignation, sarcasme, enthousiasme, le poète-orateur joue de tous ces ressorts avec un sûr instinct. On a reproché à ses discours politiques de n'être point assez fortement pensés, on a tourné en ridicule leur sonorité un peu vide. Mais l'éloge funèbre de Garibaldi n'eût rien gagné à être plus contenu, et tels discours sur des sujets populaires eussent produit un effet moins poignant à être plus rigoureusement documentés et plus sobrement écrits. Dans ses polémiques, — Carducci passa sa vie en disputes, — l'érudit reprend ses droits. On peut tenir le parti de ses adversaires, on peut être avec Rapisardi ou Bonghi contre Carducci : il n'en faut pas moins rendre hommage à la variété de ses argumens, à sa *furia* dans l'attaque et à son aisance dans la riposte. Le prose de Carducci polémiste est autre chose encore que sa prose d'historien et son éloquence d'orateur politique. Comment n'être pas ébloui par les aspects multiples de ce brillant génie et qui doit uniquement à son caractère italien, rien qu'italien, d'avoir été si peu connu en dehors de son pays ?

On aperçoit tout le long de l'histoire italienne deux courants spirituels aux flots distincts, plus ou

moins impétueux selon les siècles : le courant classique et le courant chrétien. Manifestes dans l'histoire, ces deux courants, ces deux tendances s'observent aussi dans la littérature. Il y a Dante et il y a Machiavel. Au grand œuvre du *Risorgimento* l'idéal classique et l'idéal catholique ont tous deux participé. Leopardi et Foscolo incarnent le premier, Manzoni et Pellico le second. Par toutes les fibres de son être moral, Carducci appartient à la filiation classique. Il procède de l'antiquité helléno-romaine et de cette Renaissance du XVI[e] siècle, qui fut, au sortir du Moyen Age, un retour éperdu au naturalisme païen sur le sol où il tenait encore par mille racines.

Professeur vénéré ayant vu passer sous ses yeux deux générations d'élèves, Carducci a façonné un grand nombre de jeunes esprits, mais il n'était pas dans son caractère de fonder une école poétique. Son influence n'en a pas moins été immense et comparable à celle qu'exerça naguère Alexandre Manzoni dans le camp opposé. Une foule de jeunes Italiens, aujourd'hui parvenus à l'âge mûr et disséminés dans toutes les carrières libérales, ont appris à écrire et à penser sous les auspices du philologue de Bologne. Les étudiants ont profité des leçons de l'érudit, les jeunes auteurs se sont inspirés des exemples du poète et du prosateur. A la langue italienne qui s'amollissait, Carducci a rendu la force, il a restauré le culte de la forme qu'il est du devoir de l'Italie de sauvegarder alors

qu'il disparaîtrait de la surface de la terre ; à la poésie enfin, ce poète a rendu la dignité civile. Si la vertu intime du christianisme resta pour lui lettre morte (dans la première partie de sa vie, du moins), il a le sentiment large et fier, sinon complet, de la tradition nationale. En vérité, l'Italie doit être fière d'avoir suscité, au moment où elle reprenait sa place parmi les nations, un poète d'une pareille puissance. Aux futures générations italiennes on enseignera à la fois le *Risorgimento* national dans l'histoire et l'interprétation poétique qu'en a donnée dans ses vers Giosuè Carducci.

Tous les poètes de l'Italie contemporaine lui doivent quelque chose : M. Stecchetti comme M. Marradi, M. Pascoli comme M. d'Annunzio. Ce dernier lui est plus proche parent que tout autre. Aussi bien le poète des *Odes barbares* a-t-il formellement reconnu, quoi qu'on dise, dans le poète des *Laudi* son fils spirituel. Carducci appréciait fort peu dans l'origine le prosateur de *Piacere* et le poète d'*Isotteo e la Chimera*. Mais Gabriele d'Annunzio ayant publié sa *Canzone a Verdi*, le professeur patriote lui adressa par télégramme des félicitations chaleureuses. Des rapports suivis de maître à élève, cordiaux, d'une part, respectueusement admiratifs, de l'autre, s'établirent, à partir de ce jour, entre les deux poètes. Dans le courant de 1901, d'Annunzio vint même faire à Giosuè Carducci une visite en quelque sorte officielle. Sur le seuil, il effeuilla d'un geste gracieux une gerbe

de roses. Souriant, le maître vint à la rencontre du disciple et l'embrassa. Un entretien amical s'engagea. Par la suite, de nouvelles entrevues eurent lieu. Et, dans la *Laus vitæ*, d'Annunzio a inséré un éloge du maître dont on sait qu'il fut doux au cœur de celui-ci. Arrêtons-nous un instant à cet épisode. Il est significatif. L'auteur de la *Fille de Jorio* compte, en effet, dans son pays, des détracteurs implacables. Il se trouve encore des Italiens pour lui dénier la maîtrise de la forme, la pureté du style, l'*italianità* en un mot. L'approbation donnée à Gabriel d'Annunzio par Giosuè Carducci ne fait-elle pas justice de ces griefs ? De quelle autorité évincer des lettres italiennes un tel disciple consacré par un tel maître ?

A l'heure où descendait dans la tombe l'auteur des *Odes barbares*, les deux grands courants italiens étaient brillamment représentés dans la poésie italienne. A Gabriele d'Annunzio revenait l'étendard classique, cependant qu'au pôle opposé de l'Italie intellectuelle, Antonio Fogazzaro, héritier de l'autre tradition, représentait avec autorité l'Italie chrétienne et romantique, celle de Silvio Pellico et d'Alessandro Manzoni. Libre à nous, qui pouvons observer en toute sénérité ces énergies rivales, de rendre hommage aux deux tendances dans ce qu'elles produisent l'une et l'autre d'excellent. Aussi bien ne manquerait-il pas quelque chose à la littérature italienne le jour où l'une des deux Italies dispa-

raîtrait sans laisser de traces ? Si ces deux courants fraternels et adverses divisent le sol national, ne le fécondent-ils pas aussi ? ne le fécondent-ils pas, tout compte fait, plus encore qu'ils ne le divisent ?

ANTONIO FOGAZZARO ROMANCIER (1)

C'est avec un douloureux étonnement, que les amis de Fogazzaro apprirent à la fin de 1910 sa maladie ; c'est anxieusement qu'ils attendirent ensuite le résultat d'une opération jugée nécessaire ; c'est avec une profonde tristesse, enfin, qu'ils reçurent au commencement de 1911 la nouvelle de sa mort.

Fogazzaro possédait dans les lettres contemporaines une place à part. Ses adversaires mêmes l'estimaient. Ils le savaient si probe, si sincère, si « supérieur » ! Rien chez lui qui sentît le professionnel, rien qui trahît ce qu'on appelle d'un mot d'argot barbare, mais expressif, le « gendelettres ». Avant d'être un écrivain, Fogazzaro était un homme, un honnête homme, bon époux, bon père, bon citoyen. En outre, et comme par-dessus

(1) Sur « Fogazzaro poète » voir notre *Littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris 1906 (pp. 225 et s.).

le marché, il était poète, philosophe, romancier. Et quel délicat poète! quel noble philosophe! quel admirable romancier!

En tranchant si brusquement le fil de ses jours, la destinée s'est montrée cruelle à son égard, mais il faut reconnaître qu'elle aurait pu lui être plus cruelle encore. Fogazzaro serait mort plus difficilement s'il était mort avant d'avoir publié *Leila* ou s'il avait assez duré pour voir condamner ce livre. Ses meilleurs amis s'accordent à penser, d'ailleurs, qu'il n'eût point survécu à une telle catastrophe. *Leila*, c'est son testament spirituel : le monde n'eût pas entièrement compris Fogazzaro si le temps lui avait manqué de mener ce livre à bonne fin.

Le Saint, paru en 1905, avait fait, comme on se rappelle, grand bruit. En mettant ce livre à l'index, le Saint-Siège n'avait pas médiocrement contribué à son succès. On se demandait dès lors quelle attitude Fogazzaro allait prendre. Il s'était soumis quand fut publié le décret condamnant l'ouvrage. Persisterait-il dans la soumission ? expliquerait-il son obéissance ?

L'apparition de *Leila*, en novembre 1910, répondit à ces questions aussi clairement que possible : Fogazzaro, après quelques détours encore, rentrait ou, du moins, croyait rentrer dans le giron de l'Église. Il prétendait, du reste, et même avec impétuosité, ne s'être departi jamais de l'orthodoxie la plus stricte. Mais cette thèse appelle des réserves que nous formulerons tantôt.

Le Saint valait surtout par les idées qui s'y manifestent. *Leila*, œuvre d'art, l'emporte, et de beaucoup, sur *Leila*, traité de théologie. Le dernier roman de Fogazzaro n'en a pas moins, comme document philosophique, une importance capitale. Alors que l'auteur de tant de beaux livres vient de terminer sa course, il convient d'exposer sa pensée dans sa complexité et dans son intégrité. Elle le mérite à tous les points de vue.

I

Antonio Fogazzaro était né à Vicence, le 25 mars 1842. La Vénétie, en ce temps-là, nul ne l'ignore, appartenait encore à l'Autriche.

Or la famille Fogazzaro comptait parmi les plus impatientes du joug étranger. Le futur romancier du *Petit monde d'autrefois* reçut une éducation ardemment nationale. C'est en vain que le gouvernement autrichien, s'essayant à la douceur après la violence, exerça tout son pouvoir de séduction sur Mariano Fogazzaro, le père du poète. Vienne en fut pour ses frais : les Fogazzaro demeurèrent irréductibles. Tellement irréductibles qu'au lendemain de la paix de Villafranca ils quittaient la Vénétie pour le Piémont. Et c'est à Turin qu'Antonio Fogazzaro étudia le droit, sans enthousiasme.

Mariano Fogazzaro adorait la musique. Jeune encore, Antonio fut instruit à l'aimer aussi. Il y

paraît dans ses vers et dans sa prose. Son goût musical se marque jusqu'en ses préférences littéraires. Ses auteurs favoris furent toujours les écrivains harmonieux, habiles à faire chanter le verbe : Chateaubriand, Henri Heine, Victor Hugo. Dickens compte aussi parmi ses auteurs de chevet et parmi ceux dont il subit le plus tôt l'influence. Preuve en soit la meilleure, peut-être, de ses fictions : *Petit monde d'autrefois*.

Il y a de l'humour chez le narrateur vicentin comme chez le conteur anglais. L'humour, c'est là, dit-on souvent, une forme d'esprit essentiellement septentrionale. Et cette remarque est assez juste. Exceptionnel chez les Italiens, l'*humour* d'Antonio Fogazzaro n'en mérite que davantage d'être signalé. Aussi bien y a-t-il chez ce poète, si bon patriote, nombre de traits peu nationaux. Pour avoir honni l'Autriche pendant sa jeunesse, il n'en éprouvait pas moins pour tout ce qui est germanique une tendresse véritable. A Daniel Cortis, son héros, il aurait — d'après un de ses biographes (1) — donné quelques traits de Bismarck jeune, dont il était un grand admirateur. A parler franc, je ne vois pas trop par où l'idéaliste Daniel Cortis s'apparente au maître de la *Realpolitik*. Mais passons... Il y a des personnages d'un germanisme moins problématique dans ce médiocre et incohérent récit inti-

(1) Pompeo Molmenti : *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere* (Milan, 1900).

tulé *Malombra*, par où Fogazzaro débuta comme romancier en 1881. Les Allemands de *Malombra* sont même les figures les plus vivantes — faut-il dire les seules vivantes ? — du livre.

L'amitié allemande est visible encore dans le *Mystère du poète* publié en 1888 au retour d'un voyage au pays du Rhin. Dans ce volume perce même une admiration très vive pour le romanesque germanique, pour les *Lieder* mélancoliques où l'âme de la Germanie s'exprime, pour les vierges blondes en quoi elle est si féconde, pour la petite fleur bleue qui poussait naguère parmi les ruines des vieux burgs. « Les sapins dispersés parmi les hêtres imprégnaient de tristesse du Nord la poésie de la verdure et des fleurs » ; ainsi parle, en ce roman, Fogazzaro. Cette tristesse du Nord, combien l'auteur de *Malombra* la goûte ! Libre aux classiques de s'exalter en face des paysages toscans, de célébrer la nature méridionale, l'olivier et l'oranger : son romantisme, à lui, se plaît bien mieux, se plaît uniquement parmi les sites septentrionaux. De l'Italie, si riche en aspects variés, il ne connaît, du moins il ne décrit que la seule Italie alpestre et lacustre. Mais il a tracé, par exemple, de cette Italie septentrionale, maints tableaux du charme le plus enveloppant. Une correspondance étroite se découvre entre cette nature qu'il glorifie et son génie propre. De toute son âme, Fogazzaro est un Italien du Nord.

La patrie enfin libérée, les Fogazzaro rentrèrent à Vicence. S'étant trouvés à la peine, ils se trou-

vèrent à l'honneur. Le père du poète fut nommé député. Le poète lui-même occupa, sur la fin de sa vie, un siège de sénateur. Il portait le plus actif intérêt au ménage municipal de Vicence. Charitable, laborieux, il était mis à réquisition par tout le monde. Comme je lui rendais visite, il y a quelques années, dans sa ville natale, il me quitta, une heure ou deux, dans l'après-midi, pour présider une séance du « comité de la Bibliothèque ». Fogazzaro, jusqu'à son dernier jour, présida beaucoup de comités. Nul ne remplissait avec plus de scrupule le devoir civique.

Toute sa façon de vivre était en parfait accord avec les principes très élevés qu'il professait. Fogazzaro partageait son temps entre la cité, la famille et la littérature. Il a eu trois enfants. Hélas! il a perdu, en 1895, — et ce fut une heure tragique dans cette existence si calme, — un fils de vingt ans qui donnait de grandes espérances. J'ignore si le pathétique récit de la mort d'Ombrette, dans *Petit monde d'autrefois* (1896), fut conçu par l'auteur avant ou après la mort de son fils ; mais j'incline à croire qu'il fut écrit après : il m'en paraît plus poignant. Cette imitation de la réalité eût d'ailleurs été assez conforme aux habitudes de Fogazzaro. Il n'avait pas une imagination très ardente, mais il observait à merveille ; ses livres abondent en excellents portraits. Tous les personnages, ou peu s'en faut, de son meilleur roman — Franco Maironi, la mère de Luisa Rigey, l'oncle Piero — ont

vécu dans son entourage : il les a copiés d'après nature.

II

M. Gabriele d'Aununzio, le brillant rival de Fogazzaro, a pris pour devise *Se renouveler ou mourir*. En vertu de quoi ce dilettante génial et effréné fait succéder les drames aux romans, la poésie à la prose, descend de l'antiquité au Moyen Age, remonte de nos temps à la Renaissance, toujours ondoyant, toujours divers. Une telle trépidation était étrangère à Fogazzaro. Il composait lentement et produisait peu. Ses livres, comme toute œuvre humaine, sont plus ou moins parfaits, mais tous ils proclament la conscience de l'auteur. Fogazzaro n'a rien publié que de mûri et d'achevé ; il répugnait de toute son âme à l'improvisation même géniale.

Il était, du reste, suivant l'époque, les lieux — et les sujets — plus ou moins bien inspiré. Si, par la qualité des idées, ses diverses fictions se ressemblent, leur exécution est d'une valeur très inégale. Son premier roman, publié en 1881, est aussi, à mon sens, le plus imparfait.

Il est follement romanesque : les épisodes les plus irréels s'y enchevêtrent ; l'intrigue se développe de la façon la plus bizarre ; les héros commettent les actes les plus extravagants. *Malombra*

est le roman-feuilleton d'un feuilletoniste qui aurait du style. Toutes ces inventions ne sont d'ailleurs pas d'un goût très sûr. Marina, l'héroïne, manque autant d'équilibre que de vraisemblance. Cette femme fatale se fait confectionner pour un gala, — et « par une couturière de Paris », — la toilette que voici : robe de moire bleue ; sur le côté droit, une comète en broderie d'argent ; sur la poitrine un écusson de velours noir ; un lis découpé dans ce pectoral de velours laisse voir la blanche peau de la femme qui s'avisa de cette *création* sensationnelle. Cette robe étonnante caractérise assez bien le récit où Marina joue un rôle si ambigu et, tout compte fait, si peu aimable. Déjà le somnambulisme et le spiritisme tiennent dans ce roman une large place. Déjà les « hors-d'œuvre de métaphysique azurée », comme dira le poète, empiètent fortement sur l'œuvre même. Il règne dans *Malombra* une confusion, un artifice, un paroxysme à quoi l'on reconnaît un débutant et un écrivain fort jeune encore.

Daniel Cortis, qui parut quatre ans plus tard (1885), témoigne d'un progrès immense. Pour beaucoup de bons juges, c'est le chef-d'œuvre de Fogazzaro. Je préfère *Petit monde d'autrefois*, mais cela ne m'empêche point de priser fort *Daniel Cortis*. La mesure, la sobriété de forme et de fond, qui manquaient si fâcheusement à *Malombra*, triomphent dans *Daniel Cortis* et l'ouvrage est d'un rare mérite. La vertueuse Hélène a épousé un co-

quin, le sénateur baron de Santa Giulia qui, par ses frasques, la fait cruellement souffrir. Hélène, pour sa consolation, est aimée de son cousin, le chevaleresque Daniel Cortis, et comme elle lui rend son amour ! Mais Hélène et Daniel sont des chrétiens authentiques : ils résistent à la passion qui les porte l'un vers l'autre. Lutte épique ! Le seul reproche qu'on puisse adresser aux héros de ce roman, c'est d'être trop héroïques. Cortis est d'une abnégation qui ferait, par instants, douter de son amour, tant cette abnégation paraît au-dessus des forces humaines. Il en devient un peu froid dans sa vertu, un peu marmoréen dans sa sublimité. On pourrait dire de lui ce qu'on a dit des « premiers rôles » de Corneille, —qu'ils marchent sur des échasses. Dans *Malombra* Fogazzaro tâtonnait ; dans *Daniel Cortis*, il a trouvé sa voie. Rarement, d'un livre à l'autre, écrivain réalisa de tels progrès et, d'apprenti un peu gauche encore, se transforma en maître.

Le *Mystère du poète* (1888) rappelle plutôt *Malombra* que *Daniel Cortis*. C'est une histoire, de nouveau, très romanesque, touffue, complexe, dépourvue de l'unité si belle qui prévaut dans *Daniel Cortis*. L'héroïne est ici comme celle de *Malombra*, fort peu séduisante. Ce n'est au fond qu'une insupportable coquette et son amant paraît un peu sot dans sa constance. Si *Malombra* fut un quart de succès, le *Mystère du poète* fut un demi-succès : n'est-il pas étrange qu'entre ces deux livres *Daniel Cortis* ait été une pleine réussite?

Les quatre romans publiés ensuite forment une sorte de cycle. On retrouve dans les uns et les autres les mêmes figurants ou leurs descendants directs. Le lieu de l'action est identique (sauf pour *le Saint*, qui se déroule à Rome et aux environs). La beauté du cadre — l'Italie du Nord — ne contribue pas peu à la beauté de ces ouvrages. Pardessus tous, j'aime le premier de la série : *Petit monde d'autrefois* (1896). J'exposerai plus loin le conflit moral qui s'élève entre les deux personnages du premier plan et forme le thème du récit. Les personnages secondaires ne sont pas moins attachants : sous leurs accoutrements surannés, avec leurs rabâchages, leurs plaisanteries désuètes, ils sont délicieux. Comme toile de fond, le lac de Lugano, les montagnes et les glaciers qui le dominent et les torrents qui s'y jettent. Et quelle atmosphère alpestre, tonique et vivifiante on respire entre les pages du livre ! L'idée de la guerre sainte contre l'Autriche y règne souverainement. Et Fogazzaro a noté lui-même « l'étrange contraste » entre le calme de cette nature grandiose et la dure nécessité de la lutte prochaine : « Les montagnes hautes et tristes semblaient penser à ce formidable avenir ». Il a rendu plus frappant ce contraste par la note humoristique qui alterne si heureusement avec la note patriotique et grave. Dans *Petit monde d'autrefois* Fogazzaro souvent égale Dickens. Que de grâce dans sa façon de railler doucement ces bonshommes dont le souvenir l'attendrit et qu'il adore !

Petit monde d'autrefois, c'était l'idéal; *Petit monde d'aujourd'hui* (1901), c'est la réalité. Le premier de ces romans, c'est la poésie ; le second, c'est la prose. On connaît l'image de Forain : « Elle était si belle sous l'Empire ! » Fogazzaro aurait pu donner cette légende pour épigraphe à son *Petit monde d'aujourd'hui*, sans qu'on pût cependant l'accuser d'avoir mis le moindre parti pris de pessimisme à peindre l'Italie nouvelle. *Petit monde d'autrefois* est un roman déjà historique ; *Petit monde d'aujourd'hui*, un roman politique ; *le Saint*, qui parut quatre ans plus tard (1905), un roman religieux.

Entre tous les écrits de Fogazzaro, ce dernier a fait du bruit. Nous reviendrons plus loin sur la doctrine qui s'en dégage. Au point de vue purement littéraire, *le Saint* est le moins bien venu des quatre romans du cycle inauguré par *Petit monde d'autrefois* et terminé par *Leila*. Fogazzaro a publié entre 1891 et 1898 toute une série d'essais philosophiques. Il est trop uniquement philosophe dans *le Saint*, trop uniquement « penseur ».

Le saint homme dont il s'agit dans cette fiction, Benedetto, n'est pas copié d'après nature, comme les inoubliables acteurs de *Petit monde d'autrefois* : c'est un être idéal, le fils spirituel, le disciple aimé de Fogazzaro lui-même. Il tient d'admirables discours ; mais alors que le vertueux Cortis, pour idéalisé qu'il fût, donnait l'illusion d'un individu en chair et en os, Benedetto semble un être surnaturel.

On prend intérêt à son enseignement parce qu'on y croit voir (jusqu'à quel point est-ce exact ?) le reflet des idées personnelles de Fogazzaro ; mais c'est uniquement comme traité polémique, en vérité, que *le Saint* réussit. Par lui-même, Benedetto est trop un pur esprit et un esprit trop pur pour que ses tribulations transportent le lecteur.

On disait, quand parut cet ouvrage : « Le génie de l'auteur a péri dans les débats théologiques. La pratique des romans à thèse a éteint chez lui toute imagination et toute force d'invention ». *Leila* (novembre 1910) a victorieusement répondu à ces méchants propos. Sans doute, il reste là beaucoup de casuistique pieuse, mais l'analyse du cœur humain recommence à tenir la première place. Le seul personnage de Donna Fedele fait de ce livre un très admirable roman. Jamais Fogazzaro ne fut mieux inspiré qu'en façonnant cette figure de bonté et d'indulgence, d'innocence sans niaiserie, de piété sans ascétisme. Un conflit d'amour très dramatique, des paysages tantôt majestueux, tantôt d'un charme intime, des pages d'observation aiguë et de haute poésie, on trouve tout cela dans *Leila*, mêlé harmonieusement. Autre mérite : l'humour, si essentiel naguère au talent de Fogazzaro, et dont nous regrettions l'absence dans *le Saint*, l'humour célèbre dans *Leila* une rentrée triomphale. Si bien que cette dernière œuvre, il faut le répéter d'autant plus haut qu'on l'a nié, est une fort belle œuvre.

Dans *Leila*, comme dans tous les romans de

Fogazzaro, on rencontre, à chaque instant, des dialogues en parler vénitien. On a discuté à perte de vue sur la valeur de cette littérature dialectale. Pour en juger sainement, il faut faire abstraction de nos idées françaises et garder en mémoire l'importance des divers dialectes italiens. Tous, ils ont de brillants états de service. En ménageant dans ses livres une large part au dialecte de sa province, Fogazzaro nous semble avoir obéi à une louable tradition. Le caractère intime et patriarcal de ses narrations en acquiert plus de relief. « S'il vous vient une idée, — a dit le critique Luigi Settembrini (1), — et que vous ne sachiez comment l'exprimer, exprimez-la comme ferait votre mère, comme feraient les habitants de votre petit pays, exprimez-la comme fit Manzoni, avec les mots et les modes de votre dialecte. Quiconque n'aime pas sa mère, ni sa famille, ni son petit pays, je n'en veux pas pour ami, car il n'est pas galant homme. Quiconque méprise le dialecte de sa mère, de sa famille, de sa patrie ne sera jamais un écrivain galant homme ». Luigi Settembrini édictait cette règle à propos de Manzoni et de ses *Fiancés* : elle vaut pour Fogazzaro comme elle a valu pour Manzoni.

III

Cet Alessandro Manzoni, à qui l'on doit une des

(1) Rapporté par M. Molmenti (ouvrage cité p. 105).

plus belles histoires d'amour de la littérature italienne, en était venu, sur la fin de sa vie, à condamner absolument le rôle que l'amour joue dans la poésie. Considérant les catastrophes qui résultent de cette passion, il crut devoir énoncer le précepte qu' « il n'en faut point écrire de manière à y faire consentir l'âme du lecteur ». Fogazzaro, dont nous savons la nature scrupuleuse, a été amené, comme Manzoni, à réfléchir sur ces descriptions amoureuses sans lesquelles le roman ne serait pas le roman. Par bonheur, Fogazzaro n'a point conclu dans le même sens que son célèbre devancier. Il a même pris contre lui avec énergie, avec une énergie convaincante, la défense de l'amour et des œuvres d'imagination qui en dissertent.

Et pourquoi pas? L'amour n'est pas de toute nécessité un dissolvant. Il est une force, mais une force qui peut être employée pour le bien comme pour le mal : l'écrivain honnête homme fera servir cette force au bien. De tous les sentiments que nourrit l'âme humaine, l'amour est sans doute le plus puissant : il convient de l'utiliser à cette « ascension de l'humanité » à laquelle Fogazzaro croyait de tout son idéalisme.

Il est, du reste, bien évident que l'amour ne joue pas, dans le roman, surtout moderne, ce rôle édifiant que lui assignait le moraliste de *Daniel Cortis*. Mais parce que d'autres en usèrent mal, il ne s'ensuit pas que tous doivent commettre la même faute. De fait, on chercherait en vain chez

Fogazzaro la moindre peinture voluptueuse, le moindre mot capable de blesser la pudeur la plus vite alarmée. L'amour, chez lui, ne va pas sans délicatesse ni décence. C'est la beauté morale de ses jeunes filles et de ses jeunes femmes, non moins que leur beauté physique, qui excite, dans ses romans, les grandes passions. De l'amour charnel, ses personnages s'élèvent à d'autre sentiments plus éthérés. Ils se fortifient dans la passion comme d'autres héros, chez d'autres romanciers, s'y amollissent. L'amour est pour eux une sorte d'épreuve du feu, où les médiocres deviennent bons et les bons meilleurs. Invoquant cette étrange Violet qui l'entraîna — pour mourir enfin tragiquement — parmi des aventures si bizarres, l'infortuné « poète » dont Fogazzaro nous raconte « le mystère » s'écrie : « Je dois dire quelle part de toi Dieu me concède encore après dix ans écoulés, combien tu es vivante pour moi et quel est le fruit de notre union depuis que tu t'es faite invisible ».

Fogazzaro appelle « idéalisation amoureuse de la femme » sa théorie sur le rôle de l'amour dans la littérature. Platon n'avait-il pas attribué à la passion une fonction analogue ?

N'est-ce pas l'amour platonique, l'amour le plus authentiquement platonique, ce sentiment qui dirige l'un vers l'autre, avant de les élever jusqu'à Dieu, Hélène et Daniel, dans *Daniel Cortis*, Piero Maironi et Jeanne Dessalle, dans *Petit monde d'aujourd'hui* et dans *le Saint*? Avec une crudité de

langage bien rare chez Fogazzaro, Jeanne Dessalle déclare péremptoirement : « La seule idée des suprêmes satisfactions sensuelles m'inspire une répugnance énorme. Je réussirais peut-être, en faisant un effort, à me sacrifier pour contenter la personne aimée, mais je suis sûre qu'ensuite je l'aimerais beaucoup moins ». Piero Maironi, si enflammé qu'il soit, admet ce régime un peu maigre : « Quel amour unique, songe-t-il, que celui-là, où le plus noble idéalisme s'allie aux désirs les plus délicats et les plus raffinés des sens ! » Une seule fois, dans une auberge de montagne, pendant une nuit qu'il passe porte à porte avec l'aimée, il éprouve une défaillance, une velléité de défaillance. Mais un incident se produit qui écarte la tentation ; de sorte qu'il aura côtoyé le péché sans y tomber. Oserai-je dire, au surplus, que de cette faiblesse passagère le lecteur ne lui sait point mauvais gré ? Piero Maironi, par sa demi-chute, se rapproche des humbles mortels à qui les sommets où cheminent les amants selon le gré de Fogazzaro semblent tout de même un peu inaccessibles. Daniel Cortis, constamment héroïque, Daniel Cortis, fermé à toute convoitise, est moins vivant, j'en ai déjà fait la remarque, parce que trop parfait.

Les obstacles, on l'a déjà observé, qui, chez Fogazzaro, séparent les amants, ne sont presque jamais le fait du monde ou de la vie : ce sont des obstacles intérieurs, des obstacles d'âme. C'est par respect pour la sainteté du lien conjugal que Da-

niel Cortis et Hélène de Santa Giulia font taire leur cœur et leurs sens. L'adultère est trop bas pour ces âmes trop hautes : « Tout sentiment, même l'amour, disparaissait toujours en Cortis devant la vision lucide et certaine d'un devoir ».

Cortis est aidé dans sa résistance au mal par une foi vigoureuse : « Il était aveuglément convaincu que Dieu lui disait : *Tu as l'âme d'Hélène ; elle, tu l'auras dans l'autre vie* »... Ce puissant secours qui vient de la religion, il est refusé à Hélène : sa vertu n'en est-elle pas plus méritoire?

Fogazzaro est si profondément imprégné de christianisme qu'à tous les conflits d'amour il mêle toujours un conflit religieux. Ce conflit se présente même sous un aspect quelque peu monotone qu'on n'a pas manqué de lui reprocher : *il* est croyant, *elle* est sceptique ; parfois son scepticisme à elle se brise contre sa foi, à lui ; parfois l'issue du conflit est indiquée moins nettement.

Le scepticisme d'Hélène, dans *Daniel Cortis*, est le fruit amer de sa précoce expérience. C'est un scepticisme fait de dégoût et de tristesse, de la tristesse qu'éprouve une femme d'élite au contact impur d'un baron de Santa Giulia. Hélène, d'ailleurs, n'est pas athée : « Elle avait seulement une foi triste et sévère en Dieu ». Au contact de Daniel, le vague déisme d'Hélène fait place à un sentiment plus précis et, l'amour aidant, elle apparaît, à la fin du livre, presque croyante. Je dis : « presque ». Et, en effet, si, au moment de quitter son noble

ami pour accompagner au delà des mers, par devoir conjugal, l'odieux Santa Giulia, elle promet de « prier », c'est moins, semble-t-il, pour se rapprocher de Dieu que pour se rapprocher, sous le patronage divin, de l'homme qu'elle aime. Aussi bien a-t-on critiqué la moralité de cette conclusion. Il s'est trouvé des censeurs implacables pour accuser Fogazzaro d'avoir préconisé par là une sorte d' « adultère spirituel ». Ce grief est vraiment mal fondé. Daniel et Hélène, celui-là par foi chrétienne, celle-ci par « farouche loyauté », tous deux par fidélité au devoir, ont dompté l'instinct qui les attirait l'un vers l'autre et se sont gardés purs : voilà le fait. Combien ne faut-il pas avoir le goût du paradoxe pour trouver de l'immoralité à cette admirable victoire morale !

Le conflit religieux entre *elle* et *lui* tient dans *Petit monde d'autrefois* une place encore plus grande. Le malentendu pieux est l'âme même de ce livre, de ce livre exquis. Mais l'intention apologétique y est moins apparente que dans *Daniel Cortis* et les récits qui suivront. Il semble que Fogazzaro, dans ce roman, ait fait de l'art pour l'art, de la psychologie pour la psychologie. A telle enseigne que des critiques malveillants — les mêmes qui incriminaient la morale de *Daniel Cortis* — ont pu s'amuser à soutenir que Louise l'emportait infiniment en beauté d'âme sur son mari. La mollesse séraphique de Franco Maironi est un peu agaçante, j'en conviens, dans la première

partie de l'ouvrage. Fogazzaro rapporte incidemment qu'à l'époque où se déroule son récit, en 1854, les hommes de son pays n'avaient pas cette hâte fiévreuse dont ils sont aujourd'hui dévorés : « Ils consacraient plusieurs heures par jour aux joies de la contemplation ». Toutefois on est en droit d'estimer que, pour un patriote impatient de voir éclater la guerre sainte, Franco sacrifie un peu trop à ces joies saines, mais stériles de la contemplation. Louise n'a pas tout à fait tort quand elle lui dit : « Tu es la bonté même, mais ta foi et tes pratiques rendent presque inutiles tous ces trésors... Sans la foi et sans la prière, tu aurais voué le feu que tu as dans l'âme à ce qui est sûrement vrai, à ce qui est sûrement juste, ici-bas, sur la terre ; tu aurais éprouvé ce besoin d'action que j'éprouve, moi ». La religion de Louise est toute différente de celle de son mari. C'est un mélange assez louable encore de positivisme et d'altruisme : « Dès l'âge de quatorze ans, elle s'était accoutumée à ne pas regarder au delà de la vie présente et en même temps à ne pas penser à soi, à vivre pour les autres, pour leur bonheur terrestre, dans un sentiment énergique et fier de la justice ». Comme Hélène de Santa Giulia, Louise croit en Dieu, par un déisme élémentaire : « Dieu existe. Ce qu'il demande de nous, nous le comprenons par le cœur qu'il nous a fait. Il veut que nous nous occupions seulement de la terre, des choses que l'on peut comprendre, des choses que l'on peut sentir ».

Il est loisible d'ergoter sur le mérite respectif des thèses développées par le mari et par la femme : je vois sans surprise les esprits totalement dépourvus de sympathie pour le mysticisme préférer l'idéal de Louise à celui de Franco, — et la possibilité de cette opinion prouve en tout cas la profondeur autant que l'impartialité, la loyauté psychologique du romancier italien. Mais poser en fait la supériorité de Louise, telle que celle-ci nous est montrée dans la dernière partie du livre, me paraît singulièrement téméraire. Franco et Louise s'enorgueillissaient d'une petite fille, d'une délicieuse enfant, Marie, surnommée Ombrette, qui périt dans le lac de Lugano, par un jour d'orage : le père et la mère éprouvent de cette catastrophe le même choc horrible ; mais Franco, *parce que chrétien*, n'en est pas brisé, anéanti comme sa femme.

« Je n'ai jamais pu, — déclare Louise, expliquant sa croyance — je n'ai jamais pu ressentir vraiment, malgré tous mes efforts, cet amour d'un Être invisible et incompréhensible ». Et encore : « La seule possibilité pour moi d'aimer Dieu, je la trouve en cette enfant, puisqu'en elle Dieu me devient visible, intelligible ». On conçoit, dès lors, combien Louise est frappée par la mort de sa fille ; elle en renie Dieu avec une rage froide. D'autre part, comment se résigner à croire son enfant à jamais engloutie dans le néant ? Pour rentrer en rapports avec Ombrette, Louise devient spirite. Et

cette inconséquence, est à mon avis, d'une psychologie très fine et très sûre.

C'est Franco, le contemplatif, le faible Franco qui sera, dans cette crise, l'être vraiment fort. Comme sa femme songe au suicide, comme elle fixe un regard désespéré sur l'eau attirante du lac, il s'écrie : « C'est donc là ta manière de combattre? J'ai cru jadis que c'était toi la plus forte. Maintenant, je comprends que c'est moi ». Trempé par l'adversité, Franco reprend le fardeau de la vie avec un nouveau courage. Il revêt, dans les dernières scènes du livre, une grandeur singulière. La dignité calme avec laquelle il décroche son fusil et va s'enrôler contre l'Autriche est profondément émouvante. Fogazzaro ne fait voir qu'en ce moment décisif la supériorité de son héros. Il a presque attendu la fin du livre pour trahir sa conviction intime, à savoir qu'une foi chrétienne éclairée est une source inépuisable de force morale. Mais comme il rattrape, dans ces dernières pages de *Petit monde d'autrefois*, le temps perdu ! Et combien son christianisme est réconfortant et raisonnable !...

Et c'est encore une femme incroyante que le romancier oppose à un homme croyant dans *Petit monde d'aujourd'hui*. Parmi toutes les figures de femmes amoureuses et sceptiques dessinées par Fogazzaro, Jeanne Dessalle est séduisante. Tout en ayant horreur de la chute, il s'en faut de peu qu'elle ne succombe. Inconséquence humaine, par trop humaine !

Au point de vue moral, Piero Maironi est d'abord inférieur à Jeanne, ensuite supérieur. Au point de vue littéraire, il lui est constamment inférieur. Jeanne est beaucoup plus intéressante, dans *Petit monde d'aujourd'hui*, que son ami. Et Jeanne demeure telle, alors même que, sous le nom de Benedetto, Piero Maironi, dans *le Saint*, accomplit des miracles. Par amour pour lui, Jeanne Dessalle — bien que ne *croyant pas* — se résigne aux sacrifices qui doivent coûter le plus. Maironi a raison de louer pour sa beauté « cette âme malade de scepticisme qui, si elle plaçait en Dieu l'amour qu'elle a placé dans une créature, deviendrait sublime ». Telle quelle, si elle n'est pas sublime, elle ne mérite pas moins que Daniel Cortis et Hélène d'être saluée comme héroïque.

Au dénoûment du *Saint*, Benedetto mourant la mande à son chevet. D'un effort surhumain il tend vers elle un crucifix et Jeanne pose sur l'objet sacré une lèvre fervente. Fogazzaro a voulu que Benedetto, à son lit de mort, opérât un suprême miracle.

Nous avons dit ce que le romancier entend par « l'idéalisation amoureuse de la femme » et l'influence ennoblissante qu'il prête à cette formule poétique. Il y a lieu d'observer qu'il fait servir au même but édifiant l'idéalisation amoureuse de l'homme : Daniel Cortis et Piero Maironi gagnent à Dieu par leur exemple les femmes auxquelles ils commencèrent par vouer un culte de chaste tendresse.

IV

M. Molmenti, dans son ouvrage biographique, rapporte que Fogazzaro subit pendant son adolescence une crise religieuse grave, d'où sa foi, d'ailleurs, sortit intacte et même plus solide. On ne perçoit, dans l'œuvre du romancier vénitien, aucune trace de cette crise. Dès ses premiers récits, *Malombra*, *Daniel Cortis*, le *Mystère du poète*, il n'est pas seulement, comme il le proclame lui-même, « spiritualiste transcendantal », mais catholique, foncièrement catholique. Peut-être y a-t-il dans le sentiment religieux, tel qu'il s'exprime en *Malombra*, quelque chose de tumultueusement romantique et, par conséquent, d'un peu maladif. Peut-être des accents panthéistes résonnent-ils dans le *Mystère du poète* qui feraient murmurer des chrétiens très rigoureux. « Il faut être, y est-il déclaré, un visionnaire inutile pour savoir quelle joie on éprouve à se sentir en état de grâce parmi les pierres, les eaux et les plantes »... Fogazzaro, certes, n'aurait plus écrit cela dans ses derniers romans. Mais la ferveur de sa foi, sinon la qualité parfaite de cette foi, était dès ses débuts éclatante.

Son catholicisme se marque davantage et se précise dans *Petit monde d'autrefois*. Vers 1888, c'est-à-dire à l'époque où fut publié le *Mystère du poète*, Fogazzaro, qui aima de tout temps les lectures sé-

rieuses, même fortes, avait rencontré un ouvrage de J. Le Conte, professeur de l'université de Californie, intitulé *Evolution and its relation to religious thought* (1). A cette lecture, un éblouissement s'était emparé du romancier italien. Il avait toujours *cru* ; mais il allait *croire*, désormais, plus fermement et surtout plus raisonnablement : « Les idées contenues dans ce livre, a-t-il raconté, se déroulaient, se réalisaient avec rapidité dans mon esprit. Et voilà que, sur le déclin de la vie, une beauté perceptible de la vérité supérieure aux sens, de la vérité purement intellectuelle, montait et se déployait pour la première fois en mon âme. La voix intérieure, fidèle et constante, n'avait pas menti. Non seulement il n'y avait pas antagonisme entre évolution et création, mais l'image du Créateur se rapprochait de moi, s'agrandissait prodigieusement dans ma pensée. J'en éprouvais un respect nouveau et, en même temps, une frayeur semblable à celle qui vous envahit quand vous approchez votre œil de la lentille d'un télescope et quand vous découvrez soudain dans le miroir, énorme et tout voisin, l'astre que l'instant d'avant vous considériez au ciel à l'œil nu ».

On sait que la théorie de l'évolution, saluée à son origine comme devant éclaircir tous les mystères, est aujourd'hui battue en brèche par de très grands savants. Quel que soit le sort réservé à cette doc-

(1) *L'évolution et son rapport avec la pensée religieuse.*

trine, elle aura possédé en Fogazzaro son poète. Il faut lire les essais si forts de substance et si délicats de forme que cet imaginatif à l'intelligence robuste a consacrés au système de l'évolution, où il aperçoit le plan selon lequel Dieu a créé le monde. On a dénoncé l'immoralité du transformisme; Fogazzaro en démontre, au contraire, la haute moralité. Un personnage du *Saint*, théologien savant, ne s'avise-t-il pas de soutenir cette idée que la conscience humaine s'élabore progressivement chez les animaux supérieurs avant de s'épanouir chez « le roi de la création »? Tout est pur aux purs et les yeux d'un homme vraiment moral voient dans tout l'univers des spectacles de moralité. Aussi Fogazzaro ne sépare-t-il point la morale de la religion. La perfection de l'individu est pour lui le but de l'humanité; la religion est l'agent le plus sûr de cette perfection. Pour lui comme pour son Corrado Silla, « la valeur des transformations religieuses et politiques, même des progrès scientifiques et matériels, se résolvait dans la somme, non de vérité ou de prospérité, mais de bien et de mal moral qui en dérive ».

Romancier de l'âme, Fogazzaro a naturellement mis en scène une quantité d'individus religieux. Il a reproduit la « vie intérieure » de maints croyants et demi-croyants, déistes, agnostiques, bigots et cléricaux. Il a scruté avec un soin spécial l'âme ecclésiastique, de sorte qu'on ne sait s'il faut plus admirer ses bons ou ses méchants prêtres, tellement

ils ont tous un air de vérité. Sous ce rapport — comme sous plusieurs autres — Fogazzaro rappelle Alessandro Manzoni. Les Don Abondio et les Padre Cristoforo ne sont pas plus typiques que les Don Innocenzo, les Don Giuseppe Flores, les Don Aurelio ou les Don Emanuele et les Don Tita.

Il advient qu'on ait quelque peine à se reconnaître dans toute cette littérature religieuse. On peut être tenté, sans y mettre aucune malice, d'attribuer à Fogazzaro des sentiments qui sont seulement ceux de ses personnages. Il a souffert de ces interprétations abusives et les a énergiquement réfutées. C'est ainsi qu'on l'a taxé — bien à tort, affirme-t-il — de modernisme : « On veut à toute force, a-t-il gémi dans une lettre à M. Molajoni (1) que je sois un moderniste et pis qu'un moderniste. Ce que l'on gagne à me calomnier ainsi en péchant contre la vérité et la charité, vraiment, je ne le sais pas ». Nous l'ignorons de même. Nous inclinons, d'ailleurs, à supposer que ceux-là ne péchèrent pas sciemment qui, du vivant de Fogazzaro, commirent l'erreur dont il s'affligeait. Cette erreur, au surplus, si erreur il y a, ne fut-elle point partagée en très haut lieu ?... Admettons pourtant qu'il y ait eu erreur. Et cherchons par un examen attentif des textes à saisir la véritable pensée du nouveau Manzoni.

(1) Pio Molajoni, *Antonio Fogazzaro. Il pensatore, l'artista, l'uomo*, une brochure de trente et une pages. Rome (sans date).

Il s'insurgeait contre l'épithète de « moderniste », mais il ne lui déplaisait pas, croyons-nous, d'être appelé « catholique progressiste ». C'est une désignation qu'il employait souvent lui-même et il ne cachait pas sa sympathie pour ceux qui méritent ce titre. N'est-ce point parler en « catholique progressiste » que de définir Dieu comme suit : « Celui qui est mieux connu des générations humaines à mesure qu'elles progressent dans la civilisation et la science, Celui qui consent à se laisser honorer par chacune de ces générations selon le pouvoir de celle-ci et peu à peu transforme et élève l'idéal des peuples en se servant, au moment propice, pour gouverner la terre, des idéals inférieurs et passagers ? » La tendresse de Fogazzaro pour le catholicisme progressiste s'atteste encore à la manière dont il parle de Giovanni Selva. C'est, comme on se rappelle, un des personnages les plus marquants du *Saint*. Or, si Piero Maironi, dit Benedetto, dit « le Saint » ne peut être réclamé par le groupe moderniste, il me paraît bien que Selva en fait ouvertement partie : Fogazzaro ne lui retire pas son estime pour cela. Il va jusqu'à dire de Giovanni Selva qu' « il serait populaire en Italie si les Italiens s'intéressaient davantage aux études religieuses », car Giovani Selva est « le plus légitime représentant italien du catholicisme progressiste ». Ces mots — n'est-il pas vrai ? — n'impliquent aucune hostilité à l'égard du catholicisme progressiste. Que dis-je ? N'impliquent-ils pas tout le contraire ?

Ce n'est, du reste, ni plus ni moins qu'une réforme radicale de l'Eglise romaine que se propose le catholicisme progressiste de Fogazzaro et de ses amis. Cette réforme, Giovanni Selva voudrait qu'elle s'accomplît « sans rébellion, par l'autorité de l'Eglise ». Et Fogazzaro approuve ce désir. Ses sympathies réformatrices se marquent non seulement à la faveur dont il entoure dans ses romans les novateurs religieux, mais encore aux couleurs fort sombres sous lesquelles il peint les ennemis du catholicisme progressiste. L'abbé Marinier, en qui l'auteur du *Saint* voulut incarner cette hostilité même, est un individu fort déplaisant.

Qu'est-ce donc que Fogazzaro entendait par cette réforme catholique qu'il appelait de ses vœux ? Je dis : « qu'il appelait de ses vœux », car je me refuse à imaginer qu'il eût écrit un roman pour la démontrer nécessaire, s'il l'eût désapprouvée. On est parfaitement autorisé à voir dans le réformateur du *Saint*, Piero Maironi, l'interprète de sa pensée.

Piero Maironi n'est pas franchement moderniste, c'est entendu. Parlant à Rome en public, il prend soin de le spécifier : « Dans le camp du catholicisme militant, déclare-t-il, on s'est enivré de l'idée du *moderne*. Le *moderne* est bon, mais l'*éternel* est meilleur ». Prenons acte de cette condamnation. L'orthodoxie de Piero Maironi en est-elle plus authentique ? Je ne le crois pas. Un vague déiste, un de ces hommes d'aujourd'hui qui possèdent ce

qu'on a si finement appelé « la piété sans la foi », pourrait admirer, à cause de sa beauté morale, la doctrine de Benedetto : « A ses yeux, explique Fogazzaro, le christianisme est surtout action et vie selon l'esprit du Christ ressuscité qui vit toujours au milieu de nous... Sa religion n'a pas pour objet le *credo* de telle Eglise chrétienne, plutôt que de telle autre, etc. » Mais si ce point de vue est celui d'un protestant libéral, voire d'un catholique progressiste, qui donc oserait soutenir qu'il est d'un catholique orthodoxe ?

Laïque très obscur, j'aurais scrupule à discuter ainsi la religion de Fogazzaro, si Fogazzaro n'avait été lui-même un théologien improvisé. Il n'est que les profanes pour avoir de telles audaces ! Quelle ne fut pas la témérité du romancier morigénant le Saint-Siège par la bouche de son Benedetto ! Piero Maironi, devenu un saint prophète, dénonce au Pape les méfaits de quatre esprits malins : l'esprit de mensonge, l'esprit de domination, l'esprit d'avarice, l'esprit d'immobilité. Ce dernier est peut-être le plus malfaisant : « C'est l'esprit d'immobilité, prononce Benedetto, qui, voulant conserver les choses impossibles à conserver, attire sur nous les dérisions des incrédules ». Et Benedetto, avant de prendre congé du Saint-Père, présentant la défense de son ami, ajoute : « La condamnation de Selva porterait un coup aux énergies les plus actives et les plus vitales du catholicisme. L'Eglise tolère des milliers de livres ascétiques stupides qui rapetissent

indignement l'idée de Dieu dans l'esprit humain. Ne condamnez pas ceux qui la grandissent »... Le conseil, à mon humble avis, n'était pas mauvais ; mais cette apologie de Selva dans la bouche de Benedetto ne fournit-elle pas un argument d'une certaine force aux critiques qui dénoncèrent en Benedetto un moderniste ? « Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es ! »... Le proverbe peut mentir ; mais l'erreur de ceux qui l'appliquèrent à Piero Maironi et à Fogazzaro est bien compréhensible. L'Encyclique *Pascendi* dénonce, dans le modernisme, non pas une hérésie spéciale, mais le rendez-vous de toutes les hérésies. A ce taux-là, il n'y aurait rien de surprenant à ce que le Souverain Pontife de Fogazzaro eût découvert en Benedetto un hérétique, un catholique américanisant, tout au moins. Et cette opinion serait d'autant plus plausible que Fogazzaro lui-même a professé quelque temps une grande admiration pour l'audacieux catholicisme d'outre-mer. Cette admiration, il est vrai, n'était pas encore suspecte. Elle ne devint telle que le 22 janvier 1899, soit le jour où Léon XIII condamna l' « américanisme » dans une Encyclique spéciale.

Donc, Fogazzaro se tenait pour catholique, d'un catholicisme rigoureusement orthodoxe : « J'accepte tous les dogmes, a-t-il déclaré, dans leur sens vrai et propre, depuis l'inspiration des livres sacrés jusqu'à l'infaillibilité pontificale ». On devine, par conséquent, quel chagrin s'empara de lui devant la mise à

l'Index du *Saint*. On imagine le désespoir qu'il eût éprouvé en voyant condamner *Leila*. *Le Saint* avait été publié le 5 novembre 1905 ; à la fin de décembre, l'auteur écrivait à un ami : « Il me semble que tout danger de condamnation est maintenant écarté et qu'on ne verra pas détruits dans une quantité d'âmes timorées les bons effets du livre ». Fogazarro, hélas ! se félicitait trop tôt. Le décret de la mise à l'Index parut le 6 avril 1906. Quelle que fût sa douleur, le romancier de Vicence observa l'attitude la plus déférente. A qui s'enquérait de ses intentions, il répondait par le mot que le héros du volume condamné, dans une scène superbe, montre à Jeanne Dessalle, gravé sur le mur du cloître : *Silentium !*

Fogazzaro entendait même s'humilier au-delà du silence. Je ne voudrais pas dire qu'il pensait, dans *Leila*, « se rétracter », bien qu'on ait écrit ce mot ; mais le roman de *Leila* visait certainement, dans l'esprit de l'auteur, à dissiper l'impression qu'avaient produite les thèses audacieuses, les thèses « catholiques progressistes » du *Saint*. Dans *Leila*, Fogazzaro faisait résolument machine arrière. Puisqu'il affirmait n'être jamais sorti du catholicisme, je ne dirai pas qu'il y rentrait, mais je dirai qu'il s'y rapatriait, ou, si l'on préfère, qu'il s'y ré-enracinait.

Deux personnages de *Leila*, si je ne me trompe, énoncent les opinions personnelles, les opinions suprêmes de Fogazzaro sur la question religieuse : Massimo Alberti et Don Aurelio. Massimo Alberti se manifeste sous deux avatars : l'amoureux transi et

le théologien flottant. Soupirant discret, il est digne de toute notre compassion ; théologien, il est plus malaisé à comprendre et à aimer. Non, vraiment, nous ne saurions jurer que Fogazzaro ait résolu victorieusement la difficulté de montrer Massimo Alberti sous ce double aspect. Massimo Alberti est le plus brillant disciple du « Saint ». Il est croyant, mais professe sur plusieurs points des opinions particulières fort libres. Son audace déconcerte pareillement les deux groupes ennemis : les libres penseurs le blâment parce qu'il témoigne une fidélité toute militaire à l'Église ; les chrétiens qui ne raisonnent pas leur christianisme le blâment aussi parce qu'il pense et parle « en homme de son temps ». Lorsqu'il plaça Massimo Alberti dans cette situation équivoque, Fogazzaro cherchait peut-être à rendre sa propre attitude, attitude qui lui valut, comme il s'en plaignait, d'être renié à la fois par les « rouges » et par les noirs » :

Ogni plebe m'insulta, e rossa e nera...

La sincérité de Massimo Alberti est d'ailleurs évidente. Mais que prêche-t-il, en somme, et qu'est-ce qu'il veut ?... Chat échaudé, dit-on, craint l'eau froide : la peur de l'Index (peur, hélas ! trop justifiée) n'aurait-elle pas nui à la bonne conformation psychologique de Massimo Alberti ? Il est hésitant et contradictoire. Il débite, à quelques pages de distance, des discours qui se concilient mal. Par

exemple, il annonce, à tel moment, que le christianisme, « dégagé de toute sa dépouille morte, de tout ce qu'il implique de suranné et de dépassé », donnera tantôt naissance à une foi nouvelle et supérieure : « Comme le catholicisme a parachevé Moïse, une forme religieuse supérieure parachèvera peut-être le catholicisme »... Le catholicisme, songe le lecteur, a donc besoin d'être réformé ou complété ? Oui certes, telle est bien l'opinion de Massimo Alberti, une de ses opinions. Tel était aussi l'avis de Fogazzaro en ses premiers romans : l'Église était comparée dans l'un d'eux à un édifice « vermoulu », tout simplement. Massimo, cependant, déclarera plus loin dans *Leila* qu'il n'y a rien de vermoulu dans l'Église : « Si je croyais, affirme-t-il, que l'Église où je me trouve est caduque, je n'attendrais pas le tremblement de terre, j'en sortirais dès maintenant ; mais je vous assure que pas même un tremblement de terre ne m'en ferait sortir, si grande est ma confiance en ses fondations et dans la cohésion de ses pierres ».

Cette imprécision de pensée empêche qu'on n'éprouve pour Massimo Alberti la haute estime qui va d'emblée à un Daniel Cortis ou à un Piero Maironi.

Dans la dernière partie de *Leila*, le caractère disparate de Massimo s'accuse encore plus. On ne sait trop pourquoi (peut-être parce qu'il voit son amour méconnu) Massimo se prend à douter de Dieu. Du modernisme ou du semi-modernisme, il glisse au

scepticisme. A la page 421, on constate avec stupeur qu'il est devenu agnostique. Mais c'est ici, de la part de Fogazzaro, une ruse de guerre, une ruse de guerre sainte. Massimo recule, si j'ose dire, pour mieux sauter, pour fournir au romancier qui rapporte ses tribulations l'occasion d'un chapitre final plus émouvant, plus décisif. La dernière scène du dernier chapitre peint les funérailles de Benedetto, dont on a ramené le corps sur les rives du lac de Lugano. Elles sont imposantes, ces funérailles. Don Aurelio a reçu mission de prononcer l'oraison funèbre du « Saint ». Et, tout en le comblant de louanges, il trouve moyen de le désavouer : « Le vrai caractère de son action, dit Don Aurelio, ne fut pas de débattre des questions théologiques, *en quoi il put mettre le pied à faux :* ce fut le rappel des croyants de tout ordre et de tout état à l'esprit de l'Évangile ». Admirons l'habileté de Fogazzaro confiant à Don Aurelio le soin de dire que Benedetto a pu « mettre le pied à faux » !... Se tromper est humain ; persévérer est diabolique.

Fogazzaro est mort dans la conviction qu'il n'avait point persévéré. Son Massimo fait, à son exemple, un *meà culpa* des plus édifiants, sinon des plus logiques. De même qu'il était devenu sceptique, on ne sait trop pourquoi, Massimo redevient croyant au lendemain des obsèques du « Saint » et à la veille de son propre mariage avec Leila, on ne sait trop, de nouveau, pour quelle raison majeure : « Je suis revenu au Christ et à l'Eglise, dit-il tout tremblant ;

maintenant, j'y suis revenu ». Cette conversion *in articulo nuptiarum*, comme on l'a plaisamment appelée, est trop inopinée pour être vraiment édifiante. Dans ce roman de *Leila*, si fertile par ailleurs en grandes beautés, la médiocrité et l'incohérence psychologique du protagoniste forment une tache redoutable. Fogazzaro eût été mieux inspiré peut-être en s'expliquant sur son attitude religieuse dans une brochure ou dans un écrit purement philosophique. En confiant ce soin délicat à un héros de roman, il n'a qu'imparfaitement atteint son but apologétique — puisque l'ouvrage n'en a pas moins été mis à l'Index, — et il a mal à propos alourdi un livre du plus réel mérite.

V

Pour des raisons connues, archi-connues, la question religieuse et la question politique sont étroitement dépendantes l'une de l'autre en Italie. Fogazzaro, théologien militant, a été fatalement conduit à s'expliquer aussi sur le gouvernement de la chose publique. *Daniel Cortis* et *Petit monde d'autrefois* font à la politique une large place. Pour ces ouvrages, le romancier vicentin a été traité de « clérical » ; mais si l'on rend à ce mot son sens véritable, si l'on entend par cléricalisme l'erreur qui consiste à confondre le temporel et le spirituel, nul ne fut jamais moins clérical que Fogazzaro. Il de-

mandait que les deux domaines restassent parfaitement distincts. Daniel Cortis, interrogé là-dessus dans une réunion électorale, exclut « au nom de la liberté » une Église catholique officiellement privilégiée. Paraphrasant Cavour, ce Cavour que Fogazzaro, dans une lettre qu'il m'écrivait en 1898, nommait « le plus grand homme d'État du XIXe siècle », Daniel Cortis aspire, lui aussi, à l' « Église libre dans l'État libre », mais il ne veut point signifier par là que l'Église et l'Etat doivent s'interdire tout rapport. Il serait bon, pense-t-il, que les autorités séculières « montrassent en toute occasion la très haute valeur qu'elles attribuent au sentiment religieux ». La formule est ambiguë, j'en conviens; elle n'est pas d'un libéral tout à fait pur. Un gouvernement pourrait s'autoriser de ce principe pour établir des mesures cléricales. C'est d'ailleurs pour des formules de ce genre que les ennemis de Daniel Cortis — ne sont-ils point aussi ceux de Fogazzaro? — ont taxé d' « obscurantisme » le romancier et le personnage qu'il a fait vivre.

Mais ils ont tort, au fond, et toute la liberté d'esprit de Fogazzaro se révèle dans son opinion sur la perte du pouvoir temporel. Avec nombre de catholiques libéraux de tous pays, — nommons, pour la France, M. Anatole Leroy-Beaulieu, — Fogazzaro est persuadé que « la perte du pouvoir temporel a été pour l'Église un bienfait immense ». Dans une lettre qu'il m'adressait, à ce propos, le 30 juin 1898, il s'exprimait ainsi : « Nul homme impartial ne peut

nier que la papauté ait pris depuis 1870 dans le monde une place bien plus haute, ait revêtu une splendeur bien plus grande qu'auparavant. Le Saint Père n'a jamais gouverné si librement l'Église que depuis qu'il est censément prisonnier ». Fogazzaro, que je sache, n'a pas changé d'avis depuis 1898. Et c'est une des raisons péremptoires pourquoi je refuse de voir en lui un « clérical ».

Je l'appellerais plus volontiers un « chrétien social », un aristo-démocrate à tendances humanitaires, comme les Ketteler et les Albert de Mun. Avec les représentants typiques de cette école, Fogazzaro tenait l'individualisme libéral en fort petite estime. Daniel Cortis ironise d'ailleurs mal à propos et montre une sévérité sans doute excessive en s'élevant « contre la superstition d'un certain individualisme libéral qui se croit à la tête du genre humain et ne s'aperçoit pas qu'il passe à la queue ». Il faut toute l'ingénuité d'un Daniel Cortis pour saluer dans le socialisme une doctrine plus en harmonie avec le « progrès ». Mais passons. Et cherchons ce que Fogazzaro entendait par ce socialisme chrétien qui lui paraissait le fin du fin de la politique sagesse. Ses héros s'enthousiasment pour « la justice ». Daniel Cortis réclame, dans son programme électoral, « une politique qui, sans subordonner en rien l'État à l'Église, nous donne une force suffisante pour étonner le monde par nos réformes sociales ». La révolution ne l'effraie pas. Bien mieux : il revendique pour l'Italie « l'honneur

de diriger une révolution sociale ordonnée ». Mais pourquoi le réformateur social qui parle ainsi du haut de Daniel Cortis, ne s'est-il pas expliqué sur le moyen d'opérer une « révolution ordonnée » ?... Le bon sens ne murmure-t-il pas de voir accoupler ces deux mots ?

Il faut regarder peut-être comme un prélude à cette « révolution ordonnée » les mesures édictées par Piero Maironi alors qu'il renonce au monde et à ses pompes. Piero Maironi, touché de la grâce, est devenu du même coup presque socialiste. Le fils de Louise, de la sceptique Louise de *Petit monde d'autrefois*, en est arrivé à découvrir son devoir « dans un apostolat pour la justice sociale, sans haine contre le catholicisme, mais avec une absolue indépendance à l'égard de l'Église : la tâche que sa mère avait dû rêver pour lui quand elle ne croyait qu'à l'idée de justice ». Piero Maironi va jusqu'à proclamer « que la confiscation de la terre au profit de quelques-uns est réellement une iniquité ». En vertu de quoi, il lègue sa fortune à Don Giuseppe pour qu'il en crée « une société coopérative de production agricole ». Le socialisme était encore, il y a dix ans, (*Petit monde d'aujourd'hui* parut en 1901) une doctrine fort en vogue parmi les « intellectuels ». Peu d'années auparavant, le comte Tolstoï avait brisé une fière lance, lui aussi, dans *Anna Karenine*, pour le collectivisme agraire. Quand Fogazzaro fait dire à Daniel Cortis : « On pourra me trouver dans les rangs d'un parti conservateur, mais je

suis une force motrice », il ne faut donc point attribuer au mot « conservateur » son sens ordinaire. Et par « force motrice » on doit comprendre force révolutionnaire. Il suffit de s'entendre.

J'observe, au demeurant, que toute utopie socialiste était absente du dernier roman de Fogazzaro. Pas plus que le modernisme, le collectivisme n'est en faveur aujourd'hui au Vatican. *Leila*, dans la pensée de son auteur, ne devait donner ombrage au Saint-Siège ni par sa doctrine sociale ni par sa doctrine religieuse.

Il va sans dire que la critique libre-penseuse avait reproché aigrement à Fogazzaro toute cette obéissance. Bien à tort, selon moi. Tant d'humilité, tant de déférence ont leur beauté, même leur grandeur. En ce temps où les plus médiocres, dans la presse, dans les assemblées politiques, tranchent souverainement de toutes choses, en ce temps où l'Incompétence est reine, c'est un élégant spectacle que donne un vrai penseur en admettant quelque chose et quelqu'un au-dessus de lui, en reconnaissant une sagesse supérieure à sa propre sagesse. Par le respect qu'il témoignait au chef suprême de son Eglise et à ses décrets, Fogazzaro faisait montre d'un esprit resté profondément catholique. Il eût courbé le front devant la sentence dont est frappée cette *Leila* où il avait mis toute son âme. Mais quelle n'eût pas été sa détresse devant ce désaveu !

Déjà sa soumission, quand fut condamné *le Saint* avait été un acte mûrement réfléchi, une victoire

de l'esprit d'obéissance sur le sens propre et non point, comme on l'a vilainement insinué, le fait d'une intelligence chancelante, d'une volonté ébranlée. Il faut que les ennemis du romancier en prennent leur parti : Fogazzaro a composé ses deux derniers livres en pleine possession de tous ses moyens poétiques. On a le droit, assurément, de préférer chez lui le littérateur au penseur. Il suscitera, croyons-nous, chez la postérité, plus d'admirations comme écrivain qu'il n'encouragera de vocations comme philosophe ; mais sa sincérité religieuse, mais sa probité littéraire, furent incontestables. On n'a pas plus le droit de suspecter l'une que l'autre.

MADAME ANNIE VIVANTI

De loin en loin, on voit se manifester dans les lettres des figures qui séduisent par ce qu'elles ont précisément d'extra-littéraire. Alors que la littérature est devenue une « carrière » où les plus assidus cheminent le mieux et où l'on avance à l'ancienneté, comme dans les bureaux, les auteurs dont je parle manquent de toute empreinte professionnelle. Ce sont des irréguliers, presque des bohêmes. Ils n'écrivent pas plus pour vivre qu'ils ne vivent pour écrire. Et je me demande de quoi il convient le plus de les féliciter : de ceci ou de cela.

Il n'est aussi bien de nos jours aucun écrivain, même parmi les plus justement célèbres, à qui l'on ne puisse reprocher d'avoir trop produit. Nos meilleurs auteurs comptent tous dans ce qu'on appelle d'un terme affreux, mais exact, leur « bagage littéraire », quelque chose qu'ils eussent

mieux fait de garder pour eux. Les littérateurs d'occasion que je cherche à caractériser en opposition à ceux-là ont eu la sagesse de se laisser désirer. Leur offre n'a jamais été égale à la demande du public. Grâce à quoi ces écrits dont ils se montrent si parcimonieux sont toujours accueillis avec une faveur extrême.

Parmi les écrivains de ce temps qui suivirent la règle que je pose, une Italienne, mariée en Angleterre, M[me] Annie Vivanti-Chartres, mérite une place à part et une place en vue. Sa destinée fut vraiment exceptionnelle, étrange. Elle débuta fort jeune encore, en 1890, par un recueil de vers italiens qui du jour au lendemain la rendit célèbre : Giosuè Carducci avait consenti à patroner ce volume, nous dirons dans quelles circonstances. Or, nul n'ignore qu'il ne prodiguait pas plus ses sourires que ses préfaces. Pour qu'il consentît à protéger Annie Vivanti — et avec quelle chaleur ! — il fallait que son livre lui parût mériter vraiment cet honneur (1). Le public italien partagea du reste l'engouement du grand poète. Les vers d'Annie Vivanti furent aimés, célébrés, appris et récités par des légions d'admirateurs enthousiastes.

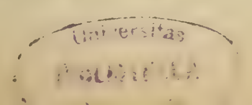
Tous les lettrés d'Italie prophétisaient à Annie Vivanti un « magnifique avenir littéraire ». Mais ils en furent pour leurs pronostics. Sourde aux encouragements, Annie Vivanti tout à coup cessa

(1) *Lirica*, sixième édition, 1907. Milan, Treves frères.

d'écrire. Entre 1890 et 1910 elle n'a donné que deux ou trois menus ouvrages d'où son âme paraît absente et dont elle prie les critiques, avec une modestie extrême, de ne tenir point compte. Evidemment, ses préoccupations étaient ailleurs. Annie Vivanti passa ces vingt années à vivre et ne recommença de chanter que tout dernièrement. Sa rentrée fut des plus brillantes. Son roman, les *Dévoreurs*, d'abord écrit par elle en anglais, puis récrit en italien et publié coup sur coup dans les deux langues a reçu l'accueil le plus flatteur (1). A la gloire de l'enfant prodigue, enfin rentrée au poétique bercail, la critique italienne a tué le plus gras de ses veaux gras. La mémoire de Carducci est sacrée aux Italiens. Ils auraient cru manquer aux mânes du maître en négligeant la jeune femme qu'il bénit et consacra.

Ecrivant peu, Annie Vivanti a mis beaucoup d'elle-même dans ses écrits. Son recueil de vers et son roman ayant paru d'ailleurs à vingt ans de distance, elle apparaît forcément renouvelée du tout au tout d'un livre à l'autre. Certes, on retrouve la poétesse de *Lirica* dans *I Divoratori*, mais il y a dans le premier de ces ouvrages tout l'emportement de l'extrême jeunesse, dans le second toute la mélancolie d'une âme blessée par les expériences de la vie. L'un et l'autre, au surplus,

(1) *The Devourers*, Londres, W. Heinemann, 1910. *I Divoratori*, Milan, Treves frères, 1911.



portent la marque d'un talent robuste, savoureux, personnel. On a même à leur propos prononcé le mot de génie. Qu'Annie Vivanti ait du génie ou seulement un très grand talent, elle compte, de toute façon, parmi les auteurs italiens les plus marquants, les plus attirants de notre époque.

*
* *

Annie Vivanti a raconté elle-même (1) comment, fort jeune encore, elle s'en fut courageusement, un jour de 1900, offrir un recueil de vers à l'éditeur milanais bien connu : Emilio Treves. Elle trouva l'accueil qu'on devine, un accueil plutôt tiède. Voyant la mine contrite de la jeune fille, Emilio Treves eut pitié et enveloppa son refus : « Ah! s'écria-t-il, si Giosuè Carducci consentait à écrire pour vous une préface, je ne dis pas, on pourrait voir ». Mais en attendant la préface, Treves refusait le manuscrit.

Pour étrange que cela paraisse, Annie Vivanti ignorait tout, à cette époque, des ouvrages de Giosuè Carducci. Bien mieux : elle n'avait rien lu, mais absolument rien des grands poètes classiques de l'Italie.

Elle était née à Londres, d'un père italien et d'une mère allemande, (sœur de Paul et de Rodolphe Lindau). A neuf ans, on l'avait transplantée

(1) *Nuova Antologia*, 1er août 1906.

en Italie, mais Italienne par le sang paternel (et combien son romanisme éclate dans ses écrits !) elle était Allemande par sa mère et sa première éducation avait fait d'elle une Anglaise. Sa gouvernante, une anglicane aux fortes convictions, lui faisait apprendre par cœur des chapitres entiers de la Bible. Sa mère lui lisait dans le texte Schiller et Gœthe et, pour la divertir, lui racontait des *Mærchen* follement fantaisistes.

Annie Vivanti, dans le feu de l'inspiration, avait composé en italien son volume de vers, mais elle eût été parfaitement incapable de citer Dante, le Tasse ou Leopardi. Et le nom de Giosuè Carducci lui était, encore une fois, complètement inconnu.

Avec cette assurance qui est la légitime prérogative de la jeunesse et de la beauté, Annie Vivanti monta néanmoins dans le train pour Bologne et courut frapper à la porte du poète. Carducci n'était pas accueillant (nous l'avons laissé voir dans l'étude que nous lui avons consacrée) et, puisqu'on doit aux morts toute la vérité, nous pouvons bien préciser qu'il était à peine poli. Il commença par montrer à sa visiteuse un visage maussade. Mais, ayant commencé de lire, il s'amadoua. Poursuivant sa lecture, il s'enthousiasma. Sur le front de l'enfant qui briguait son suffrage, il découvrait, tout frémissant, le sceau du génie. Quelques jours plus tard, la préface était prête, vibrante à souhait. L'œuvre pouvait paraître. Elle parut et ce fut un grand jour dans les lettres italiennes.

Lirica témoigne des qualités les plus rares, des dons les plus charmants. Avec ses négligences et ses raffinements, ses naïvetés et ses audaces, cet ouvrage est d'une originalité puissante. Tous les auteurs, même les poètes lyriques, commencent généralement par imiter quelque aîné célèbre. Ils reçoivent leurs premières impressions à travers des impressions étrangères. Quel être prodigieux, celui à qui la voix est venue en entendant chanter le rossignol! Annie Vivanti fut cet oiseau rare, si j'ose en toute admiration parler ainsi. Ses sensations ont quelque chose de direct et les mots dont elle les décrit quelque chose de vierge qu'on ne rencontre à ce degré chez aucun autre poète de notre temps.

Carducci trouvait aux vers de sa jeune amie la double saveur de la poésie grecque et de la poésie populaire. Par leur exubérance lyrique, les chants d'Annie Vivanti lui rappelaient ceux de Sapho. Or, Sapho, pour Carducci, est « la sœur aînée de toute vraie poètesse ». Et la sœur cadette, qu'un hasard lui permettait de révéler à l'Italie, ne lui paraissait pas trop démériter. A vrai dire, la résonnance grecque des chants d'Annie Vivanti nous paraît moins authentique qu'au poète des *Odes barbares*. Ce qui frappe surtout chez Annie Vivanti, c'est (Carducci l'a d'ailleurs observé aussi) son air romantique. Sans doute, c'est le propre de toute poésie lyrique d'être subjective ; mais le caractère personnel atteint dans les vers d'Annie Vivanti une acuité inouïe. La Sapho italienne crie ses joies et

ses peines avec une absolue sincérité. Elle nous livre son âme toute palpitante, son cœur tout saignant avec une ingénuité dans la passion et dans l'émotion, vraiment rares à ce degré.

On discerne dans son romantisme italien l'influence très sensible du romantisme allemand. Si la violence intime d'Annie Vivanti trahit une âme latine, ses vers, par leur forme, rappellent le vague et le flou de la poésie allemande. Et ce n'est pas le moindre intérêt des *Lirica* que ce mélange — harmonieux parce qu'il est naturel — d'éléments germaniques et latins.

L' « italianisant » infiniment spirituel qui s'appelait Marc Monnier avait salué en son temps d'un article plein d'intelligence et de goût le premier volume de vers d'un jeune homme alors inconnu, un enfant encore, un nommé Gabriele d'Annunzio qui, depuis lors, a fait un certain chemin dans le monde. Marc Monnier qui aimait la poésie et qui aimait la beauté, mais qui resta toujours très puritain, résumait ainsi son jugement sur les débuts de Gabriele d'Annunzio : « Je lui donnerais volontiers une médaille et le fouet ». Sentence lapidaire qui m'est revenue en mémoire à la lecture des poésies lyriques d'Annie Vivanti. Gabriele d'Annunzio et Annie Vivanti, ces deux enfants-prodiges du *bel poese*, furent aussi des enfants terribles.

Annie Vivanti est une *déracinée* dans toute l'acception du terme. Et je conviens avec les théoriciens à la mode qu'il serait dangereux que le

nombre des déracinés se multipliât outre mesure ; mais un déraciné génial me paraît tout de même plus intéressant qu'un enraciné sans génie. Pour sa rareté et sa splendeur, j'admire en tout cas sans nulle arrière-pensée le phénomène Annie Vivanti.

Entendons-la proclamer elle-même la bigarrure de son âme et le cahotement de sa destinée :

Je n'ai point de pays, toute la terre est à moi. Quelle est ma patrie ? Maman est allemande, père italien, je suis née en Angleterre. — Et quelle est ma foi ? Je vais à la messe. La musique m'édifie et me récrée. Mais je suis baptisée protestante. Par le nom et le profil je suis Juive. — Et quel est mon but ? Je l'ignore encore. Ce que je cherche ? Rien. J'attends mon destin. Et je ris et je chante et je pleure et je m'éprends.

« Et je ris et je chante et je pleure et je m'éprends ». Ce vers d'Annie Vivanti, mais c'est la formule même de sa poésie lyrique. Il est comme une deuxième préface à son volume de vers. Elle rit et chante, elle pleure et s'éprend. Elle s'éprend, surtout. Son cœur contient des trésors d'amour qui s'épanchent avec ardeur, avec une ardeur presque sauvage. Annie Vivanti, c'est Sapho, mais Sapho brûlant pour un meilleur motif.

Avec cette outrance sans quoi il n'est pas de

poésie lyrique, elle expose à l'homme qu'elle aime ce qu'elle attend de lui :

Je veux tout ou rien, le soleil d'or ou l'ouragan noir, la bière étroite ou l'univers entier, et de ton regard le martyre ou l'enchantement ! Donne-moi tous tes baisers et tout ton cœur ou la croix sublime de la douleur.

Viens, mon amour ! Viens, le soleil est levé. Le ciel est semé de saphirs et d'or. Allons avec notre exaltation d'amour mettre l'univers sens dessus dessous. Allons avec notre joie, allons avec le rire audacieux de notre jeunesse enfoncer les portes du paradis et en rapporter ici-bas l'extase.

Voici maintenant une courte pièce d'une inspiration moins tumultueuse et méridionale, une de ces pièces à qui le mélange de ferveur sentimentale, de mélancolie et de doute donnent je ne sais quel air de *Lied* germanique :

La longue nuit m'a refusé tout repos. Enfin l'aube s'est de nouveau levée. A l'orient le ciel se colore en or. Et toute étoile est morte.

Qui sait s'il y a vraiment un Dieu là-haut ? Un Dieu qui aime et qui réconforte ! Je pense à vous qui ne m'aimez plus et à ma mère, morte.

La compassion aux malheurs d'autrui, la « religion de la souffrance humaine », comme on disait vers 1890, inspirent aussi Annie Vivanti. Il y a dans

ses poèmes de la douceur, de la bonté, de la pitié. Elle passe d'ailleurs d'un sentiment à l'autre avec une mobilité qui a son charme. Son recueil si jeune, si vivant et si riche en paraît plus jeune, plus riche, et plus vivant. On entend battre un cœur d'enfant, un cœur d'enfant de bohème dans les vers de cette femme qui était en effet, quand elle publia son livre, une enfant encore et une enfant de bohème.

L'ardeur un peu folle avec laquelle elle mord aux fruits de l'Arbre de la Vie ne l'empêche point d'être troublée parfois, comme chacun de nous, par la pensée qu'il faudra tôt ou tard quitter tout cela. Voici, pour en finir avec les citations, une courte pièce où cette idée de la mort toujours présente est mise en saisissant contraste avec l'idée fixe d'Annie Vivanti : l'amour.

Elle sourit et de ses yeux elle ouvre le prodige azuré : sur sa bouche menue et vermeille son jeune amant a mis un baiser.

Les étoiles éternelles rayonnent dans le doux éclat sombre des cieux. Elle rit... Et de ses grands yeux cruels, la Mort, dans l'obscurité, la guette.

*
* *

Carducci terminait comme suit un essai critique dont il saluait dans la *Nuova Antologia* (1), posté-

(1) Livraison du 16 juin 1890.

rieurement à sa célèbre préface, l'apparition des *Lirica* :

La jeune femme à qui l'on doit ces vers n'ignore pas et sent bien qu'un livre comme celui-là, on n'en fait qu'un dans sa vie ; mais il faut qu'elle en écrive d'autres, différents du premier, plus variés, au moins partiellement, et plus profonds et plus vastes. Et il ne faut pas, comme cela se voit trop aujourd'hui, qu'elle continue et qu'elle finisse en s'imitant soi-même. Que doit-elle donc faire et comment le faire ? Je hais la critique des merles par quoi j'entends ceci : à lire certains morceaux critiques dus à la plume de certains sous-critiques italiens, je crois ouïr des merles en cage s'essayant à redresser le bec aux rossignols et montrant à voler aux aigles. J'attends et j'ai confiance.

Carducci, hélas ! et toute l'Italie attendirent en vain. Annie Vivanti, trompant la confiance de ses admirateurs, resta la femme d'un seul livre. Et non point au sens où on l'entend d'ordinaire.

Le roman qu'elle vient de publier aprés un mutisme presque complet de vingt années possède, je l'ai déjà dit, indépendamment de ses mérites littéraires, un intérêt biographique ou autobiographique. L'auteur y explique, entre autres choses, pourquoi pendant si longtemps elle a gardé le silence.

La manière dont elle fournit ces clartés à ses lecteurs n'est d'ailleurs pas complètement satisfai-

sante. On se tromperait en attribuant à Annie Vivanti toutes les aventures par où passent les héros de son dernier livre. L'héroïne des *Dévoreurs* fait un mariage très malheureux et qui finit par une catastrophe. Or nous savons, et tout le monde sait qu'Annie Vivanti a épousé au contraire un avocat anglais de talent qui est en même temps un des principaux rédacteurs politiques du *Times*, M. John Chartres, et qu'elle mène à ses côtés une vie qui semble heureuse et facile. Nancy n'est donc pas, trait pour trait, Annie Vivanti.

La Nancy des *Dévoreurs* est d'autre part la mère d'une enfant prodige, violoniste à la réputation, comme on dit aujourd'hui, *mondiale*. Et il s'agit bien, cette fois, d'un trait authentique. Mme Annie Vivanti-Chartres est l'heureuse mère d'une jeune fille connue dans toute l'Angleterre et même ailleurs sous le nom de Vivien Chartres et qui joue du violon à tirer des larmes aux tigres.

On voit par ces deux exemples le procédé mis en œuvre dans les *Dévoreurs* et le piège qu'il dissimule. Un tel mélange, certes, de réalité et de fiction, de vérité et de poésie, augmente l'intérêt du récit, mais au risque d'induire le lecteur en erreur. On se tromperait à confondre l'auteur et l'héroïne. Nous nous garderons, au demeurant, de tracer cette ligne de démarcation entre l'une et l'autre que la romancière italo-anglaise a volontairement brouillée. Ce sera la tâche des philologues à venir, au jour lointain où le nom de Mme Vivanti-

Chartres appartiendra à l'histoire littéraire. Veuille le ciel que ce jour ne luise point de si tôt! Pas avant qu'aux *Dévoreurs* il ait été donné une suite, beaucoup de suites. Annie Vivanti ne se décidera-t-elle pas, maintenant que le charme est rompu, à reprendre du service dans l'armée active de la littérature ?

*
* *

Les *Dévoreurs* illustrent une idée, une idée d'ailleurs toute romantique : la puissance dévoratrice du génie. Nancy, l'héroïne du récit, est une créature géniale qui sacrifie ses proches à son génie, qui les *dévore*, après quoi elle est à son tour dévorée par le génie de sa fille. Dans un drame qui pourrait bien être le chef-d'œuvre du théâtre contemporain, la *Course du flambeau*, M. Paul Hervieu a développé une thèse analogue : il montre une jeune femme immolant sa mère à son bonheur avec une inconscience qui est d'ailleurs une loi de la nature. Mme Annie Vivanti limite cette faculté dévoratrice des enfants aux enfants de génie. Et il se peut que les enfants, toujours moins aimants à l'égard de leurs parents qu'ils n'en sont eux-mêmes aimés, soient plus ingrats encore quand ils ont reçu du ciel le génie : « Dans son innocence de tourterelle, écrit Annie

Vivanti à propos de son héroïne, Nancy avait absorbé l'existence de tous ceux qui l'entouraient. Dans sa douce faiblesse, dans son enfantine fragilité, elle avait brisé, détruit et dévasté. Les existences de tous ceux qui l'avaient aimée avaient été nécessaires pour nourrir la claire flamme de son génie, le feu éclatant de sa jeunesse. »

C'est sous la forme poétique que le génie se manifeste chez Nancy. Les *Dévoreurs* nous font assister à ses premiers balbutiements rimés, à ses premiers succès, à son triomphe. C'est le récit pur et simple de ses propres expériences que l'auteur nous fait là.

Pour avoir eu une gouvernante allemande qui la berçait aux poèmes de Lenau et d'Uhland, de Körner et de Freiligrath, Nancy dormait un sommeil qui n'était pas celui de tous les enfants : « Et certes, dans une de ces soirées, les poètes jetèrent sur elle un mauvais sort. Ils emmenèrent sa jeune âme si loin, si loin, qu'elle ne réussit jamais plus à retrouver la rive et ne se réveilla jamais complètement. »

A quinze ans, Nancy publie un premier volume de vers, tout en poursuivant son œuvre dévoratrice. Elle reçoit les épreuves de son livre tandis qu'au loin sa meilleure amie se meurt. Et Nancy n'a pas une pensée pour sa meilleure amie : « Car le jeune génie (l'auteur y revient, l'auteur y insiste) est un aigle qui s'élance en battant l'air de ses ailes insoucieuses et dévastatrices, détruit pour vivre, dévore pour se nourrir et anéantit pour

créer ». La Nancy des *Dévoreurs* nous est montrée sollicitant, elle aussi, le suffrage du « grand poète païen de la nouvelle Rome ». Le barde accueille la jeune muse par des paroles flatteuses : « Trois femmes seulement, lui dit-il, furent poètes : Sapho, Desbordes-Valmore, Elisabeth Browning. Et maintenant, il y a vous... Allez et travaillez ».

Mais Nancy (et Annie Vivanti le rapporte avec un remords), mais Nancy ne travailla point...

Ce ne fut pas uniquement de sa faute. La fatalité s'en mêla, la fatalité ! Nancy négligea quelque temps de créer pour aimer. Et ce fut le commencement de la fin. Un Italien du Midi de la péninsule, séduisant mais fourbe, Aldo Della Rocca, conquit le cœur de la jeune fille géniale par ses grâces napolitaines. Et mal en prit à la jeune fille géniale. Il est odieux, son Aldo della Rocca, avec ses accroche-cœurs triomphants et ses yeux « de velours lumineux ». Il est odieux et il a valu d'ailleurs à Mme Vivanti-Chartres (c'est ainsi qu'elle a signé l'édition londonienne de son roman) les malédictions de toute la presse méridionale : « C'est un Napolitain pour institutrices anglaises, votre Aldo della Rocca ! » ont crié ses censeurs. Le reproche est cruel. Je me demande s'il est tout à fait immérité.

Absolument dépourvu de talent et de sens moral, Aldo joue dans les *Dévoreurs* un rôle infâme. Sa nullité et sa perversité servent de repoussoir au génie et à la vertu de sa femme. Quand il l'a réduite à la misère, il l'entraîne à Monte-Carlo ; mais

la chance, après des oscillations, se montre résolument hostile. Dépouillé de tout, le jeune couple n'ose rentrer à Milan pour y affronter les colères des proches et les moqueries des petits bourgeois rangés dont se compose son entourage. Et il gagne New-York où sa misère sera noyée parmi beaucoup d'autres.

Les débuts à New-York sont épouvantables. Nancy subit les pires humiliations, Nancy connaît la faim. Entre temps, une fillette lui est née : Anne-Marie, que Nancy adore et qui va de sa mère, naguère dévoreuse, faire une dévorée. Parmi toutes ces traverses, comment Nancy trouverait-elle le temps et le courage de composer des vers ? Comment pourrait-elle chanter quand sa fille souffre ?

Et c'est le moment choisi par le « bel Aldo » pour planter là femme et enfant et disparaître avec une vieille aventurière. Après tout, elle s'explique un peu, la rancune des Méridionaux à l'égard d'Annie Vivanti. Il manque vraiment de dignité, son Napolitain.

La noirceur de ce portrait frappe d'autant plus que *Lirica* contenait une pièce de vers où l'auteur encensait les Italiens et réservait aux Anglais toutes ses malices : « O maigres Anglais, roses et stupides, raillait-elle. C'est peut-être le froid qui vous a rendus si sots ? Longs paquets de parapluies et de châles !... Rendez-moi le rire facile, les pleurs sonores et la langue de mon Italie ! » Les sympathies d'Annie Vivanti devenue

Mme Vivanti-Chartres se sont évidemment déplacées. On comprend, encore un coup, qu'il se soit trouvé de bons Italiens, sur les bords de la Mer Tyrrhénienne, pour en éprouver quelque amertume.

Les Dévoreurs sont un roman de femme, donc un roman romanesque. Les péripéties s'y succèdent, délaissées sitôt esquissées, pressées, haletantes, un peu extravagantes. Annie Vivanti a été dotée par le ciel d'une imagination richissisme. Elle ne fait pas, dans son livre, que se souvenir. Elle invente aussi. Et avec quelle aisance ! Ce n'est pas toujours, à vrai dire, avec autant de bonheur que de facilité.

L'épisode ultra-romanesque où l'on voit les rapports de Nancy avec l'*Inconnu* est le moins heureux du roman. Mais comme il met bien en relief certaines défaillances de l'auteur, comme il fait bien voir ce qui lui manque encore pour écrire des romans achevés : savoir maîtriser et « raisonner » la Folle du logis, je crois devoir m'y arrêter un peu.

Abandonnée par son mari, restée seule avec sa fillette au génie naissant, Nancy retombe dans la misère noire. Et la vie d'expédients recommence avec tous ses opprobres.

Décidée à sortir coûte que coûte de l'enfer où elle se débat, Nancy saisit une occasion qui s'offre d'entrer en correspondance avec un noble inconnu, dévoré d'ennui malgré ses colossales richesses. Il

possède au Transvaal des mines dont on néglige de nous dire si elles sont d'or ou de diamant, mais elles sont sûrement très productives. Entre deux séjours au Transvaal, ce nabab vient prendre l'air d'Europe. Dans les lettres qu'elle lui adresse, Nancy déploie toutes ses grâces, tellement que l'*Inconnu*, piqué au jeu, l'invite par télégramme à venir dîner à Paris, tel jour, à telle heure, dans tel cabaret renommé. Nancy, au fond de son Amérique, emprunte de l'argent et accourt au rendez-vous. L'*Inconnu* n'est pas très jeune, il n'est pas très beau ; mais il est tout en or et si généreux et si pitoyable et si délicat ! Il devine que Nancy est malheureuse. Et il lui offre son amour et il lui offre de l'argent. Nancy repousse l'amour, mais accepte le numéraire. Pauvre mère, c'était pour son enfant !

Je n'insiste pas. Il faut pourtant signaler encore, à propos de cet épisode, la singulière infériorité des caractères d'hommes sur les caractères de femmes dans le roman d'Annie Vivanti. Si Aldo della Rocca est un type parfaitement conventionnel, l'*Inconnu* n'est guère plus fouillé. Ce grand réaliste en affaires est vraiment trop peu réaliste en amour. Si Aldo della Rocca est le Napolitain pour institutrices anglo-saxonnes, je crains que l'*Inconnu* soit un peu le milliardaire anglo-saxon dont rêvent les institutrices, napolitaines et autres. Il est déconcertant de voir à quel point Mme Annie Vivanti, qui pourtant a énormément vu et énormément éprouvé et qui décrit admirablement et qui donne à merveille l'impression

des « milieux », apparaît inférieure dans la peinture des caractères, surtout des caractères masculins.

Génie foncièrement lyrique, poétesse beaucoup plus que romancière, au fond elle ne connaît bien que son propre *moi*. Tout ce qui, dans son récit, apporte l'écho de ses aspirations personnelles, transpose des sensations qu'elle a éprouvées, brode sur ses expériences, intéresse, charme, émeut le lecteur. Tout ce qui est fantaisie pure, tout ce qu'elle a tiré de son imagination (pourtant si riche) est de valeur moindre. La dernière partie du roman étant consacrée surtout à Nancy et à Anne-Marie, soit à Annie Vivanti et à sa fille, le niveau du récit s'y relève sensiblement.

Au milieu des amertumes de sa destinée, une joie immense est réservée à Nancy : celle d'assister à l'épanouissement, au succès, au triomphe de sa fille. L'amour maternel a inspiré des pages exquises. Il a dicté les plus exquises pages des *Dévoreurs*. N'est-ce point une perle que le petit morceau suivant, aussi lyrique, d'ailleurs, que narratif et dont on ferait une strophe délicieuse dans une pièce de vers ? Il retrace l'ouvrage des mois qui suivirent la naissance d'Anne-Marie :

Avril apporta à l'enfant une dent menue. Mai lui en apporta une autre et fit boucler sur sa nuque ses fins cheveux. Juin lui arracha ses bavettes et creusa des fossettes dans son sourire. Juillet lui mit sur les lèvres un mot ou deux. Août la planta droite et triomphale,

les épaules contre le mur. Septembre l'envoya sur ses pieds mal assurés tomber dans les bras ouverts de sa mère.

Et Anne-Marie grandit. Et sa mère chaque jour la chérit davantage. A quoi elle a d'autant plus de mérite que le génie musical naissant de sa fillette contrecarre étrangement son génie poétique à elle. Ils ne sauraient fleurir à la fois l'un et l'autre. Il faut donc que la mère se sacrifie. Et ainsi fait-elle ; mais au prix de quels déchirements ! Ecoutez-en l'aveu : « Ceux qui ont ouï l'appel de la gloire, déclare Nancy, doivent tout laisser, tout fouler aux pieds. Au hasard des cimes, des rocs et des précipices, ils doivent lui obéir. Jour et nuit son appel a secoué mes nerfs, m'a arraché le cœur lambeau par lambeau. Ce n'est pas, du reste, cet appel qui fait souffrir. *C'est de ne pouvoir s'y rendre,* c'est d'être empêchée et retenue par tant de mains affectueusement tendues. Les petits devoirs quotidiens comme les grandes et héroïques amours, tout, tout s'unit pour nous contraindre, nous arrêter, nous rappeler. Et alors on reste. Et l'on est vaincu, vidé ; oui, vidé ! »

Nancy, du moins, n'aura pas abdiqué en vain. Toute enfant, Anne-Marie remporte comme violoniste les triomphes que sa mère avait remportés dans la poésie. Appelée à jouer devant les maîtres, devant les rois et les reines, elle excite l'enthousiasme et répand la joie. Grisée par les succès de

sa fille, Nancy finit par oublier qu'elle eut du génie, elle aussi : « Elle vivait pour Anne-Marie et d'Anne-Marie. La Chimère de l'Inspiration s'était retirée d'elle. Rimes et rythmes, mots, visions et songes ne la troublaient plus. Elle respirait la musique exécutée par Anne-Marie. Elle rêvait la musique exécutée par Anne-Marie. Elle était comme le violon silencieux. Les chants que son âme n'avait pas exhalés étaient morts en elle ».

Tout ce qui n'est pas Anne-Marie, Nancy n'en a plus souci. Riche et repentant, Aldo della Rocca s'en vient un jour frapper à la porte de sa femme, implorant son pardon. Nancy l'éconduit durement.

A son tour, l'*Inconnu* rentre en scène, supplie Nancy de le venir rejoindre au Transvaal. On vivra ensemble toujours, heureux toujours. Mais Nancy refuse. Comment pourrait-elle quitter Anne-Marie? « Je suis, — répond-elle à l'ami des mauvais jours sur ce mode oratoire qu'elle affectionne — je suis une dévorée. Je n'existe plus. Ma petite Anne-Marie m'a dévorée. Et c'est juste et beau et saint qu'il en soit ainsi. Elle m'a consumée et j'en suis heureuse. Elle m'a anéantie et j'en suis reconnaissante. Puisque telle est l'éternelle loi, inexorable et magnifique : qu'à ces vies qui nous ont été données notre vie soit donnée en retour. Extasiée, agenouillée, je donne — pareille en ceci à toutes les mères — ma vie à la créature inconsciente qui l'exige. »

Quelle récompense maintenant est réservée à

toutes ces immolations? Le dernier chapitre du livre nous l'apprend. Et c'est là, dans sa conclusion, que ce livre intense et cruel atteint la suprême intensité dans la cruauté. Anne-Marie épouse un homme qu'elle aime et Nancy en reste plus seule, toute seule. La vie lui apparaît alors telle qu'elle est, « dans toute son inique et effroyable vanité, brève, inutile, tragique, somnambulesque course du Néant au Néant ».

Mais voici, la loi d'airain du malheur apparaît déjà, dans son atroce continuité au destin d'Anne-Marie. La nécessité implacable l'atteindra, qui de toute dévoreuse fait une dévorée. Anne-Marie, elle aussi, est devenue mère. Et dans le lit où elle repose, à côté du berceau de sa fille, elle recommence à tracer des plans d'avenir : elle va « se remettre au violon », composer un opéra. Elle s'élèvera vers plus de gloire, elle conquerra de haute lutte l'immortalité... « Dans son berceau, cependant, la créature minuscule ouvrit les yeux et par ses pleurs signifia : *J'ai faim* » !...

Ce sont les derniers mots du roman. Et toute cette fin, encore une fois, est poignante. Tandis qu'Anne-Marie, dans son ignorance, poursuit son rêve d'ambition égoïste, sa fillette, par ses cris et ses larmes, la rappelle à la réalité, à la douloureuse réalité maternelle. Anne-Marie, comme avait été Nancy, sera « vaincue, vidée, oui, vidée », dévorée vive par son enfant.

Les *Dévoreurs* ne sont pas un roman comme tous

les romans : l'analyse que nous venons d'en donner l'a suffisamment laissé voir. Je n'ai d'ailleurs pas fait mystère des taches légères que contient cette histoire. J'ai signalé les invraisemblances de ce récit et ce qu'il y a d'un peu désordonné dans la trame et de vaguement bohême dans le fond et encore de romanesque à l'excès. Ce livre n'en est pas moins, malgré ces imperfections, un des plus personnels, un des plus originaux et aussi l'un des plus attachants qu'il nous ait été donné de rencontrer depuis bien longtemps. Tous ceux qui ouvriront les *Dévoreurs*... les dévoreront. La vie palpite, la passion frémit dans cette ardente histoire. Annie Vivanti a certainement beaucoup plus que « beaucoup de talent ». C'est une admirable artiste et un tempérament... ah quel tempérament, juste ciel ! Les *Dévoreurs* n'ont peut-être pas fondé ni consacré du premier coup sa réputation de romancière. Annie Vivanti, je crois pouvoir le prédire à coup sûr, ne réussira jamais tout à fait dans la fiction. Mais son récent essai dans ce genre (et qu'on ne voie dans l'avis que j'exprime ici aucune malice) a confirmé, a rafraîchi sa renommée de poète lyrique.

Qu'elle revienne maintenant à ses premières amours, au genre où elle se meut si aisément, où elle se dépense si librement. Et la poésie italienne aura tantôt des raisons nouvelles et légitimes de s'enorgueillir.

M. AUGUSTE STRINDBERG

(*Pour son soixantième anniversaire*) (1)

La France qui a fait bon accueil à Ibsen, à Björnson, à Mlle Selma Lagerlöf a moins favorablement accueilli M. Auguste Strindberg. Plusieurs de ses romans ont été traduits en notre langue, mais ils n'ont pas excité grand enthousiasme. Quelques-uns de ses drames ont été joués à Paris, mais sur des « scènes à côté » et où seuls les professionnels et les amateurs passionnés sont allés les voir : un succès sur la scène du théâtre Libre ou de *l'Œuvre* est un encouragement, ce n'est pas une consécration. Pourtant M. Strindberg a sur Ibsen et même sur Björnson des avantages marqués. Et d'abord, il est clair, admirablement clair. Au temps déjà lointain où la mode était aux Scandinaves, les récalcitrants grincheux ont-ils assez maudit les

(1) 1909.

« brumes septentrionales » dont s'enveloppait leur pensée ! Ils ne connaissaient pas Strindberg. L'œuvre de ce Scandinave est claire comme l'eau des fiords. Pourquoi donc n'avons-nous pas été séduits par la clarté du *Père* et de *Mademoiselle Julie?*

La résistance du public français est d'autant plus remarquable que M. Strindberg a longtemps habité Paris, qu'il nous connaît, qu'il nous comprend, qu'il nous aime. Habitant Paris, fréquentant nos écrivains, correspondant avec les plus célèbres d'entre eux et les plus influents, il était particulièrement bien placé, semble-t-il, pour conquérir notre public. Quelle part immense la camaraderie, le commerce personnel avec les gens du métier n'ont-ils pas dans la formation des renommées littéraires ? Or il faut bien le constater : aux mains de M. Strindberg, ces atouts ne lui furent d'aucun profit. Cet auteur attend encore ses lettres de grande naturalisation française.

Des phénomènes comme celui-là sont toujours intéressants à observer. Ils tiennent à des causes profondes qu'il appartient à la critique de découvrir. J'attribue, pour ma part, l'indifférence du public français à deux raisons essentielles : tout d'abord, au fait que cet auteur qui a créé des œuvres fortes et vigoureuses n'a frayé, en somme, aucune route nouvelle et s'est borné à marcher avec impétuosité dans les voies ouvertes par d'autres ; j'attribue, en second lieu, l'obscurité relative de M. Strindberg en France à cette circons-

tance, qu'il est un médiocre, un très médiocre artiste. Penseur, philosophe, polémiste tant qu'on voudra ; grand écrivain, non pas. Ecrivain médiocre ou, tout au moins, écrivain de second ordre, il était fatalement condamné à n'être pas pleinement goûté dans un pays où la façon de dire n'importe guère moins que les choses dites.

Henrik Ibsen avait du génie. M. Auguste Strindberg n'a que du talent. Ibsen était un précurseur, M. Strindberg n'est qu'un suiveur. M. Strindberg, qui a voué aux femmes une haine mortelle, est lui-même, par une ironie vengeresse, une nature toute féminine, un esprit tout réceptif. Il a successivement confié sa barque à tous les courants intellectuels du jour. Il a été démocrate, positiviste, matérialiste, socialiste, athée, nietzschéen, mystique, anarchiste, réactionnaire, occultiste, catholique, libre-penseur, libre-croyant. On dirait plus facilement ce qu'il n'a pas été que tout ce qu'il a cru successivement devoir être. Tous les fétiches devant qui les hommes ou plutôt les gens de lettres se sont inclinés depuis cinquante ans, il les a tour à tour adorés, brûlant aujourd'hui avec une conviction violente ce qu'il adorait hier avec une sincérité cruelle.

Et c'est en quoi précisément M. Strindberg montre qu'il a du talent, mais qu'il n'a pas de génie. Il y a dans le génie quelque chose de dominateur, d'harmonieux, de synthétique et de conciliant qui lui manque. Comme tout être humain,

l'homme de génie est tributaire de l'époque où il vit, mais il en absorbe, en quelque sorte, la diversité. Il est le grand lac de montagne, limpide et profond, où viennent se jeter les courants tumultueux d'Orient et d'Occident, dont il brise l'élan et dont il fait une nappe limpide et apaisée. L'homme de génie parle de haut en bas à son siècle. Il le juge et il le maîtrise. L'homme de talent lui parle de bas en haut, tout au plus de plain-pied. Il le subit et lui obéit. Ainsi a fait M. Strindberg. A soixante ans, sa pensée demeure instable. Au seuil de la vieillesse, il continue à se chercher. C'est à ce point de vue, au point de vue des idées qu'il a successivement défendues, que nous allons l'observer d'un peu près.

M. Auguste Strindberg, aussi bien, est un reflet. Il reproduit fidèlement, dans ses formes successives, l'âme transitoire de l'époque de transition où il aura eu et où nous avons comme lui le privilège de vivre. Il dirait de lui-même — s'il se jugeait mieux — ce que disait Tourguenef : « Je suis l'écrivain d'une époque de transition et je ne puis être utile qu'à ceux qui se trouvent dans le même cas ».

I

M. Auguste Strindberg est né à Upsala, en 1849,

d'une famille au sang très mélangé. Il compte parmi ses ancêtres des soldats, des pasteurs luthériens, des fonctionnaires, des laboureurs, des gentilshommes, des bourgeois et des gens du peuple. La riche variété de son esprit et de son œuvre ne s'expliquerait-elle pas en partie par son atavisme ? Dans sa période positiviste et naturaliste, M. Strindberg attribuait, comme de juste, une grande importance à l'hérédité. Il analyse ce qu'il tient de ses parents dans les ouvrages autobiographiques qu'il publia en sa jeunesse. M. Strindberg s'est en effet raconté lui-même dès le berceau, dès avant le berceau, dans une série de récits étranges : *le Fils d'une servante*, *la Confession d'un fou*. Il s'y est peint avec toute la sincérité d'un Rousseau. Mais alors que Jean-Jacques allie au cynisme un immense orgueil, M. Strindberg, peintre de son « moi », est uniquement et constamment cynique. Il l'est avec emportement, avec volupté. Quelle âcre joie pour un pessimiste, pour un philosophe matérialiste et un romancier naturaliste, convaincu de l'irrémédiable ignominie humaine, de se montrer soi-même enfant, adolescent, homme fait sous un jour antipathique ! Il y avait chez Jean-Jacques un parti pris d'optimisme qui l'empêchait de désespérer de l'humanité, alors même qu'il rapportait des traits où l'homme paraît sous un jour fâcheux. Il s'en tirait en incriminant l'éducation qu'il opposait à la nature. Pour M. Strindberg, l'homme est méchant par essence et corrompu par destination. Cet au-

teur tient la perversité originelle de l'individu pour une vérité absolue. Il n'y croit pas moins fermement que ces chrétiens orthodoxes qu'il cribla dans sa jeunesse de ses épigrammes. Mais où ils voient un dogme chrétien, il n'admet, lui, qu'une vérité scientifique.

Le naturalisme de M. Strindberg fut positiviste, matérialiste, athée. En quoi il se distingue du naturalisme de certains auteurs scandinaves et de certains auteurs russes. Le naturalisme de M. Strindberg a plutôt des affinités françaises. Il présente à peu près les mêmes caractères qu'il présenta chez nous. Les œuvres de Taine, introduites en Scandinavie par M. Georges Brandès, obtinrent parmi ses compatriotes un grand retentissement. Elles ont dû influer — directement ou indirectement — sur M. Strindberg. Ses idées philosophiques, dès ses débuts et à peu près jusqu'à sa période nietzschéenne, sont étroitement apparentées à celles de l'auteur de la *Littérature anglaise*. Il a la même conception de l'homme, — « carnassier, lubrique et féroce », — la même vision désenchantée d'une humanité malade et folle : « La santé, disait Taine, n'est qu'un bel accident ». Le même déterminisme implacable préside enfin, d'après l'un et l'autre, aux actions des hommes. Ils observent la même indifférence, estimée scientifique, en présence du Bien et du Mal. On a cruellement reproché à M. Taine certaine phrase où il assimile la vertu et le vice à des produits et les compare à du sucre et à

du vitriol. On perçoit l'écho de cette doctrine dans la *Chambre rouge* (1879), le principal roman de la période naturaliste et révolutionnaire de M. Strindberg : « Je considère les hommes comme des préparations géologiques, comme des minéraux. Les uns se cristallisent dans ce système-ci, les autres dans ce système-là. Quant à savoir pourquoi, cela dépend de circonstances et de lois à l'égard desquelles nous devons nous montrer indifférents. Je ne pleure pas sur le calcaire parce qu'il n'est pas aussi dur que le cristal de roche ». Converti au spiritualisme, M. Strindberg devait, par la suite, jeter allègrement Darwin par dessus bord, mais il commença par professer un darwinisme intransigeant. L'homme descend du singe et pourquoi pas? Quoi de plus admissible, à condition, toutefois, d'admettre avec un personnage d'un de ses drames, constatant l'antagonisme irréductible des individus, « qu'il y avait à l'origine, au moins, deux espèces de singes » ? Les *mots d'auteur* de ce genre (ils rappellent parfois ceux d'Henry Becque) abondent dans l'œuvre du misanthrope scandinave. Il doit les préparer, à sa table de travail, froidement, à tête reposée, avec la même joie que mettent les poètes à sertir un vers harmonieux.

« L'homme est naturellement bon, mais l'éducation le pervertit », disait Jean-Jacques Rousseau. « Vous voulez dire, corrige Strindberg que l'homme est naturellement méchant, mais que l'éducation le rend pire ». Les méfaits de l'éducation! M. Strind-

berg ne tarit pas sur ce sujet. Il s'en explique dans les ouvrages autobiographiques où il montre « le fils d'un servante » (c'est lui-même) aux prises avec la famille et avec l'école. Strindberg attribue à son hérédité composite son déséquilibre congénital. Né d'un membre décadent de la classe supérieure et d'un membre encore inculte, d'un membre en ascension de la classe inférieure (étranges propos, n'est-il pas vrai ? sous la plume d'un fils parlant de ses parents), il déclare tenir de cette origine le dualisme intime dont il se plaindra toute sa vie. L'éducation, second facteur essentiel dans le développement de tout individu, aurait pu corriger ce désordre initial. Mais l'éducation mal comprise départie à M. Strindberg exaspéra, au contraire, ces éléments, produisant l'être de frénésie et de désespoir dont nous essayons d'esquisser la physionomie tragique.

« Honore ton père et ta mère », dit la loi divine, et la sagesse des hommes a maintenu ce commandement, aussi ancien, d'ailleurs, que le monde. Ce précepte a fait la grandeur des sociétés antiques, il a fondé sur le roc la puissance de l'état romain. La plupart des utopies socialistes et socialisantes d'aujourd'hui le respectent et l'admettent. Mais le paradoxal Strindberg le repousse : « Ce commandement, écrit-il dans la *Chambre rouge*, a fondé la plus effroyable de toutes les formes de gouvernement, la tyrannie familiale. Une révolution ne la renverserait qu'avec peine. En fondant des Sociétés

protectrices pour l'enfance, l'humanité se ferait plus d'honneur qu'en fondant des Sociétés pour la protection des animaux ».

Les livres autobiographiques de M. Strindberg dépeignent à l'envi cette « tyrannie familiale » et les mauvais résultats qu'elle produit. Le « fils d'une servante » en veut surtout à la famille moderne d'être un matriarchat. Adversaire déclaré de la femme, cette éternelle mineure, M. Strindberg s'irrite de voir l'éducation de l'enfance confiée à « l'élément inférieur » de l'humanité. La lenteur du progrès tient essentiellement à cette erreur capitale. Les poètes célèbrent la puissance d'amour et de sacrifice des mères. M. Strindberg accuse leur insuffisance intellectuelle, leur inaptitude à s'acquitter de la tâche que les hommes leur abandonnent. Les pères qu'il met en scène ne s'acquittent guère mieux, il est vrai, de leur mission. L'auteur scandinave le montre en beaucoup de volumes de beaucoup de pages. Un personnage biblique a recueilli une gloire méritée pour avoir étendu un manteau protecteur sur le désordre paternel : M. Strindberg arrache ce vêtement d'un geste courroucé et s'en fait un drapeau de révolte. Ses romans, ses pièces de théâtre enchérissent sur la haine dont il enveloppe la famille. Les parents, dans ses livres, sont presque toujours des tyrans, acharnés à faire le malheur de ceux qu'ils ont mis au monde. M. Strindberg introduit, comme malgré lui, cette conception anarchique jusque dans ses drames d'histoire. Si Martin

Luther (*Le Rossignol de Wittemberg*) entreprend d'affranchir du joug romain ses compatriotes, c'est en partie parce qu'il a effroyablement souffert, dans son enfance, des brutalités autoritaires de ses parents. Il prélude par une révolte contre son père à sa révolte contre le Saint Père.

II

Bien qu'il ait commencé d'écrire vers vingt ans, M. Strindberg avait déjà fait autre chose avant d'écrire. Il commença par être précepteur et maître d'école, mais les sottises qu'il était contraint d'enseigner à ses élèves l'éloignèrent, à ce qu'il raconte, de la carrière pédagogique. Alors il étudia la médecine, puis il se fit peintre, puis il entra au théâtre. Il a poussé très avant des études linguistiques, jusqu'à apprendre le chinois. De tout temps, les sciences naturelles l'attirèrent. M. Strindberg aurait acquis, sans doute, la notoriété comme chimiste s'il n'y était arrivé par la littérature.

Sa période naturaliste (la plus longue de toutes) fut aussi la plus féconde. On doit au Strindberg de cette époque des poésies, des ouvrages autobiographiques, des nouvelles, des romans, des drames, des traités philosophiques et scientifiques. Je tiens ses drames pour ce qu'il a produit de plus achevé au point de vue littéraire. Et parmi tous ses drames j'admire son tableau humoristique de la vie popu-

laire suédoise intitulé *les Gens d'Hemsö*. Que de clarté et que de vie! Le sujet n'est pas très neuf : un domestique épouse sa patronne, veuve sur le retour, parce qu'il la croit riche. Mais il est informé — trop tard, pour pouvoir reculer — de certaine clause testamentaire qui le fait pauvre. Il est volé comme au coin d'un bois. « A renard, renard et demi », c'est une vieille histoire ; mais par la justesse et la sobriété du trait, la précision du détail, la verve âpre et robuste (si légèrement triviale) qui préside à la description de ce monde de braconniers et de contrebandiers, les *Gens d'Hemsö* méritent dans l'œuvre de M. Strindberg une place à part. Il y a dans cette courte pièce beaucoup plus de vie et d'art que dans les pièces plus réfléchies, plus travaillées peut-être, plus philosophiques, en tout cas, qui ont fondé la célébrité de l'auteur suédois et dont les deux plus typiques ont été représentées à Paris : *le Père* et *Mademoiselle Julie*.

Avec certaines pièces d'Henry Becque, d'Henrik Ibsen, de M. Giovanni Verga, de M. Gerhart Hauptmann, je rangerais volontiers *le Père* parmi les « drames classiques » du naturalisme. Non pas que *le Père* m'enchante absolument. Il y a trop peu d'action, à mon gré, dans cette pièce de théâtre Tout se passe en conversations, en « parlage » ; or, le drame, même naturaliste, veut autre chose. Je reprocherai aussi à M. Strindberg le caractère par trop abstrait de ses personnages. Le naturalisme a eu cet heureux effet de rapprocher la littérature

de la vie. Mais les figurants du *Père* ne sont nés que du cerveau de l'auteur. Ce ne sont point des êtres de chair et d'os rencontrés dans la réalité et transportés tout chauds sur les planches. Emile Zola, qui manquait tant par ailleurs de sens critique, avait aperçu ce défaut. Dans une lettre où il félicitait l'auteur du *Père*, il faisait de très justes réserves sur ces personnages « qui sont presque des idéaux ». Telle est bien l'impression qu'ils produisent : ce sont « presque des idéaux », de tristes idéaux d'ailleurs, les idéaux d'une époque qui avait banni de la littérature tout idéal; mais ils mettent à formuler les griefs de M. Strindberg une telle passion qu'ils en acquièrent une vie véritable, une vie toute intellectuelle, mais intense, et qu'on les écoute avec une attention mêlée d'effroi. Dans le théâtre d'idées (le théâtre naturaliste, par une singulière contradiction, adora le drame d'idées), il faut ménager au *Père* une place d'honneur.

C'est ici un furieux réquisitoire, un des plus violemment partiaux auxquels ait jamais donné lieu la lutte que se livrent, depuis l'origine des temps, « la bonté d'homme et la ruse de femme ». Laure a juré de se débarrasser d'un mari qui n'a d'autre tort que d'être faible et tendre. Pour venir à bout du « capitaine », elle est prête à tous les crimes. Avec un sûr instinct, elle découvre l'invention perfide qui, judicieusement appliquée, rendra son mari fou et lui permettra de le faire enfermer. Elle éveillera en lui un doute sur sa paternité : « Tu es

donc bien sûr d'être le père de notre enfant ? » lui demande-t-elle, un jour, négligemment. Le capitaine commence par rire de cet injurieux soupçon : quelle bonne plaisanterie ! La vertu de Laure, tout le monde le sait, est au-dessus de toute les médisances.

Peu à peu, toutefois, le doute horrible s'infiltre et opère. L'ironie diabolique de Laure, la ruse froide avec laquelle elle torture son mari, atteignent insensiblement leur but. Au troisième acte, le capitaine est vraiment fou ou très suffisamment égaré par l'idée fixe pour être jugé fou par un médecin prévenu. Il y a une violence tragique, vraiment poignante, dans la dégringolade, d'acte en acte, de cet être de tendresse et de simplicité, martyrisé par un Méphistophélès en jupons. La hantise de sa paternité incertaine ne laisse plus au malheureux capitaine aucun repos. En vain il se roule aux pieds de sa femme, tâchant à lui arracher la vérité : Laure se dérobe avec des glissements de reptile. Quand elle répond oui, on devine que c'est non, quand elle dit non, on devine que la vérité, c'est oui. La dernière partie du drame est la plus forte. M. Strindberg (on n'est pas Scandinave impunément) aime à agrémenter ses inventions d'un rien de symbolisme. Il y a donc du symbole dans la conclusion du *Père*. Ce dernier acte montre la vieille bonne de Laure et Laure elle-même s'ingéniant à passer au capitaine la camisole de force. La servante berce le malade avec des histoires d'autrefois, des souvenirs d'enfance,

des chansons plaintives. Sous ces caresses, le pauvre homme reprend confiance et s'abandonne. Alors, d'un geste brusque, Dalila passe à Samson endormi la livrée infâme. Pour terrasser tous les « capitaines », il suffira toujours de deux mégères faibles, mais décidées.

Du moins le capitaine ne succombera-t-il pas sans protester. Dans un élan oratoire, — inutile mais éloquent, — il énumère ses griefs contre le sexe détesté. Dans une de ces tirades qu'on sent façonnées avec amour par le redoutable misogyne suédois, son héros ramasse les torts de toutes les femmes auxquelles son existence fut mêlée : « Ma mère qui ne voulait pas me mettre au monde parce que je devais être enfanté avec douleur était mon ennemie lorsqu'elle priva de sa nourriture mon premier germe vital, de sorte que je vins au monde à moitié estropié. Ma sœur fut mon ennemie, lorsqu'elle m'enseigna à être son valet. La première femme que j'embrassai fut mon ennemie en me rendant malade dix ans pour me récompenser de l'amour que je lui portais. Ma fille devint mon ennemie du jour où elle fut appelée à choisir entre moi et toi. Et toi, ma femme, tu fus mon ennemie mortelle, car tu ne me lâchas point avant de m'avoir jeté à terre, à bout de souffle ».

A bout de souffle ! M. Strindberg exagère. Le capitaine sera tel peut-être tout à l'heure ; mais, au dernier acte de la tragédie, il lui reste encore la force de vociférer... et il en use largement.

Je mets *Mademoiselle Julie* très au-dessous du *Père*. Il y a beaucoup moins de spontanéité dans cette pièce, beaucoup moins de feu. Emile Zola avait défini l'œuvre d'art « un coin de la nature vu à travers un tempérament ». Cette formule toute naturaliste convient à merveille au *Père*. Le fougueux tempérament de Strindberg apparaît aussi dans *Mademoiselle Julie*, mais cette pièce vise en outre à manifester les théories dramatiques de l'auteur. Et ces théories sont d'une indigence extrême. *Mademoiselle Julie* a été composée sous l'influence de Zola, des Goncourt, de tous les naturalistes français, que M. Strindberg venait de découvrir et dont il s'était épris. A leur exemple, l'écrivain suédois veut mettre plus de vie dans le drame, plus de vérité dans les caractères. Il a formulé ses idées dans deux dissertations publiées en 1888 et 1889. Ces idées sont médiocrement originales : M. Strindberg, nous l'avons dit, a toujours emprunté ses théories à d'autres. Elles n'en contribuent pas moins à éclairer certains côtés de son esprit. On ne saurait donc les passer complètement sous silence.

Du premier coup, M. Strindberg va plus loin dans la voie révolutionnaire que ses maîtres. Sous prétexte de tracer des caractères plus vrais, ne prétend-il pas les dépouiller de toute unité, de toute fixité? Les pièces de l'ancien répertoire mettent sur les planches des individus uniquement avares, exclusivement jaloux. C'est là, d'après M. Strind-

berg, une erreur grossière. Cet auteur compliqué ne croit pas aux caractères simples. L'âme humaine est quelque chose d'infiniment subtil : « Tout vice, écrit-il, a un envers qui ressemble beaucoup à la vertu ».

La réforme du dialogue n'est pas moins urgente que la réforme des caractères. Sur ce point, M. Strindberg se sépare nettement des auteurs français. Il blâme la construction trop symétrique de leur dialogue : « J'ai fait travailler les cerveaux irrégulièrement, écrit-il dans l'introduction de *Mademoiselle Julie*, comme ils font dans la réalité. Dans la conversation courante, on n'épuise jamais un sujet. Le dialogue flotte, se munit dans les premières scènes de matériaux qui seront ensuite interprétés, développés, commentés, à l'égal d'un thème dans une composition musicale ». M. Strindberg, dans sa manière de conduire le dialogue dramatique, imitera donc Henrik Ibsen plutôt que les maîtres français.

Ce « flottement », ces discussions sur des idées, on rencontre tout cela dans les pièces à thèse d'Ibsen et de Björnson. Mais rien n'est plus contraire à la précision, à la rapidité de l'esprit latin. Je constate, au demeurant, que les théories de M. Strindberg sur le théâtre ne lui ont pas porté bonheur. Il n'a fait des pièces passables que lorsqu'il a manqué à ses principes. Naturellement, il partage l'aversion de tous ses compagnons de lutte pour la division des ouvrages en actes. Il souhaite-

rait que les spectateurs supportassent de ne bouger de leur fauteuil de toute la soirée. Peut-être obtiendra-t-on cela, quelque jour, déclare-t-il (pour ma part, je n'en crois rien ;) en attendant, voici le moyen terme qu'il propose et dont il a fait l'essai : « Pour donner au public et aux acteurs quelques instants de répit sans nuire à l'illusion, j'ai admis au théâtre trois formes nouvelles, relevant toutes trois de l'art dramatique : le monologue, la pantomime et la danse ». Etrange réforme, vraiment, plus étrange de s'accomplir au nom du naturalisme ! Qu'y a-t-il de plus conventionnel que le monologue, si ce n'est la pantomime et la danse ? Tous les naturalistes bon teint ont eu le monologue en horreur.

De fait, le naturalisme de M. Strindberg n'est qu'un naturalisme de pacotille. Comment un écrivain, doué d'un tel tempérament, aurait-il observé l'impassibilité prescrite par l'école, se serait-il contenté de photographier la réalité, de découper des « tranches de vie » ? M. Strindberg est un romantique attardé, tout comme Emile Zola. L'historique qu'il fait du théâtre naturaliste le prouve. Le drame typique du naturalisme français, ce n'est pas, d'après lui, *Henriette Maréchal*, ce ne sont pas les *Corbeaux*, c'est... *Thérèse Raquin*. M. Strindberg voit dans ce parfait mélo une expression supérieurement réussie « de ce grand naturalisme qui cherche les points où se livrent les grandes batailles ». *Thérèse Raquin* montre « les puissances

de la nature luttant entre elles ». M. Strindberg, à qui peu importe que le sujet choisi par le poète « soit beau ou laid pourvu qu'il soit grand », salue en *Thérèse Raquin* la pièce-étalon de la poésie nouvelle. Je ne nie pas la violence et l'horreur, assez poignantes par endroits, de ce drame, mais j'observe que *Thérèse Raquin* est de toutes les œuvres d'Emile Zola l'une des moins conformes à son esthétique naturaliste. Ce drame, postérieur au roman du même nom, date de 1873. Zola n'avait pas encore trouvé à cette époque ce qu'il crut être sa véritable voie, ni proclamé l'infaillible recette dn roman et du drame « expérimentaux ». Libre à M. Strindberg d'admirer *Thérèse Raquin*, mais il s'abuse en voyant dans cet ouvrage, que Zola lui-même estimait très inférieur à ses *Rougon-Macquart*, un chef-d'œuvre du théâtre naturaliste. Le naturalisme, comme l'entend M. Strindberg, c'est, répétons-le, le romantisme, le romantisme s'exerçant à reproduire la vie contemporaine sous un aspect volontairement sombre et laid.

On a vu des auteurs énoncer des théories absurdes et produire au mépris de leurs théories des œuvres dignes d'éloges. Je voudrais pouvoir dire qu'ainsi a fait M. Strindberg, mais la sincérité m'en empêche. *Mademoiselle Julie*, à propos de qui fut rédigé le manifeste dont nous venons d'indiquer le contenu, me paraît un drame médiocre.

Le sujet en est fort déplaisant : Jean, le valet de chambre, séduit Mlle Julie, la fille de ses maîtres,

ou, plus exactement, Mlle Julie séduit son domestique. Elle va le trouver à la cuisine pendant la nuit de la mi-été (c'est fête en Suède) : « Tous les rangs sont confondus aujourd'hui », dit-elle. Elle l'aguiche, le pince, l'entraîne dans une valse. M. Strindberg fut ardemment égalitaire et révolutionnaire pendant sa période naturaliste. Il y a de la haine socialiste dans les scènes où il montre l'impudente Julie provoquant son valet. Mais tout ce badinage finit par une catastrophe. Une troupe de villageois et de villageoises ayant envahi la cuisine et s'étant mise à danser (ô les invraisemblances de cette pièce naturaliste !) Jean et Julie en profitent pour s'esquiver, et je n'ai pas besoin de préciser ce qui se passe entre eux dans la coulisse. Jean devient alors d'une rare insolence. Il injurie bassement celle qui vient de se donner à lui : « Jamais, dit-il, une femme de ma classe ne se serait conduite aussi ignoblement que toi, ce soir. Je n'ai jamais rien vu de pareil que chez les animaux et chez les filles ». Julie courbe le front sous l'outrage, puis elle monte dans l'appartement de son père, force un tiroir, dérobe une grosse somme et propose à Jean de fuir ensemble. Mais, au dernier moment, la fuite devient impossible et Mlle Julie, redoutant malgré tout l'inévitable honte, se résigne à mourir. Jean lui offre complaisamment son rasoir. Elle s'en empare et va pour se couper la gorge. Cette situation finale est atroce et toutes les péripéties précédentes ne le

sont pas moins. Les personnages luttent entre eux de grossièreté, d'ignominie, de perversité. On ne sait s'il y a plus de nihilisme, de pessimisme, ou de cynisme dans cet ouvrage. Il est bien de l'homme qui écrivait à la même époque : « Je trouve la joie de l'existence dans les luttes violentes et cruelles ».

Violence et cruauté, scepticisme et nihilisme, toutes les pièces et tous les romans naturalistes de M. Strindberg sont pleins de ces sentiments-là. Et ce paroxysme chronique ne laisse pas de donner lieu, il en faut convenir, à des effets assez puissants. Dans telle pièce en un acte, M. Strindberg a fait œuvre de précurseur heureux. *Samoum* obtiendrait, je crois, sur la scène du *Grand Guignol*, un vif succès, auquel la littérature ne serait pas étrangère ; mais il y a néanmoins quelque chose qui éloigne dans cette rage qui ne désarme pas, dans cette haine qui ne faiblit que pour devenir du sarcasme : « Fiancés, amour, Naples, — s'écrie un personnage de *Camarades*, — joie de vivre, l'antique, le moderne, libéral, conservateur, idéaliste, réaliste, naturaliste, quelle blague ! quelle blague que tout cela ! »

Il était à prévoir que l'homme qui tenait à quarante ans des propos si désenchantés, adopterait tôt ou tard une philosophie moins désolée. On ne passe pas sa vie à danser sur une table rase. M. Strindberg se convertit en même temps que son siècle. Les cigognes idéalistes dont M. de Vogüé avait salué l'approche dans un article resté célèbre touchèrent

de leurs blanches ailes le front soucieux du poète maudit. Une évolution, on dirait mieux une transformation, se produisit dans sa pensée. Ce fut une phase nouvelle et capitale. Nous la retracerons tantôt.

III

Mais il faut, si l'on veut être complet, toucher d'abord deux mots d'une « crise » intermédiaire traversée par M. Strindberg : la crise nietzschéenne. Elle dura peu et n'a pas laissé de traces bien profondes.

La nouvelle intitulée *Tchandala* (1889) et le roman *Au bord de la pleine mer* (1890) datent de cette époque et montrent le socialiste de la *Chambre rouge* en proie au démon de Zarathoustra. Sous l'influence de Nietzsche, il renia son socialisme, son communisme, son bas matérialisme. Il devint un individualiste passionné, un aristocrate forcené de sentiments et d'idées. Il resta d'ailleurs irréligieux et anti-chrétien, mais pour d'autres raisons que par le passé. La période nietzschéenne de M. Strindberg fut, en somme, une étape idéaliste intermédiaire entre le socialisme révolutionnaire de la veille et le mysticisme du lendemain. Il faut tenir compte de cette phase en ce sens qu'*Au bord de la pleine mer*, le meilleur roman, à mon sens, qu'on doive à l'au-

teur suédois, dégage une philosophie par endroits toute nietzschéenne. M. Strindberg, qui est un lyrique, devait fatalement ne réussir qu'à moitié dans le roman qui participe plutôt du genre épique. Et, de fait, ses fictions sont souvent fort ennuyeuses.

Ce sont des romans a clé où s'agitent des personnages purement scandinaves, où se déroulent des événements purement locaux. Pour qui n'est pas informé de la politique et de la littérature dans les pays du nord, les romans de M. Strindberg n'offrent aucun intérêt. On devine des portraits dans tous les personnages. Dans leur interminables dissertations, on entend l'écho des polémiques du cru. Là encore, M. Strindberg s'abrite derrière ses héros pour défendre des idées qui lui sont chères ou pour assouvir les rancunes qui lui tiennent à cœur. Ajoutez que ces romans sont le plus souvent mal construits, incohérents, écrits dans un style de journal, brillant sans doute, parfois même étincelant, mais fiévreux, haletant, dépourvu de toute solide beauté de forme. Et vous aurez, je crois, l'explication de l'indifférence que le public français leur a témoignée...

De ce jugement que je sens fort sévère mais que je crois équitable, j'excepterai la première partie du roman intitulé *Au bord de la pleine mer*. Il y a là des pages d'une beauté achevée. Un jeune savant, Axel Borg, vient étudier, sur l'ordre de son gouvernement, dans une île non loin de Stockholm, les causes d'une ruineuse disparition du hareng. La

solitude, le recueillement, le calme de cette plage que trouble uniquement le tumulte berceur de la mer, remplissent Axel Borg d'ivresse. A décrire la grande paix de cette retraite où vit son héros, M. Strindberg, misanthrope impénitent, semble éprouver lui-même une joie bienfaisante. Axel Borg navigue avec emportement et son historiographe raconte ses équipées avec enthousiasme. Les tableaux qu'il en trace rappellent, par instants, les plus belles « marines » des plus célèbres poètes de la mer, du Camoëns à M. Pierre Loti. Dégoûté des hommes, Axel Borg (ou M. Strindberg, car c'est tout un) s'adonne de toute son âme au culte de la nature et de la science. Il collectionne les oiseaux, les poissons, les fleurs de ces parages et les décrit dans un style opulent aux métaphores ingénieuses. « Les habitants du fond de la mer se traînaient sur le ventre, cherchant l'obscurité et le froid, dissimulant la honte qu'ils ressentent d'être restés en arrière dans la longue migration des êtres animés vers l'éther et vers le soleil ».

Tous les romans de M. Strindberg comportent un élément politique, *Au bord de la pleine mer* comme les autres. On y saisit sur le vif l'évolution de l'auteur dans le sens nietzschéen. Aux théories égalitaires a succédé une haine solide de la masse inculte ; à l'amour de *Dèmos* a fait place une horreur sauvage pour *Pecus*. Axel Borg cherche à faire profiter les pêcheurs qui l'entourent de ses découvertes scientifiques. Mais il en est pour ses avances. On

repousse ses conseils avec emportement. Il en prend son parti, car c'est un sage : « Bien qu'il eût été renié lui-même par la société supérieure, — écrit M. Strindberg, — il n'avait jamais éprouvé le besoin de plier le genou devant ceux qui ne sont rien. Axel Borg n'avait jamais honoré les humbles ». M. Strindberg, par exemple, n'en pourrait dire autant. Ses premiers écrits honorent, vénèrent, encensent les humbles. Mais il fera désormais comme Axel Borg, il laissera là toute pitié, il reniera « l'erreur moderne qui consiste à croire que les classes inférieures souffrent de leur situation subalterne et de leurs moyens d'existence grossiers ». L'idée mère du nietzschéisme, c'est la division des individus en deux grandes catégories : les esprits maîtres et les esprits esclaves. Axel Borg, dans la première partie du roman, incarne très exactement l'esprit maître et réalise déjà, sur beaucoup de points, l'idéal du surhomme.

Ses avis sur la religion, plus exactement sur le christianisme, ont un air niezschéen particulièrement accusé : « Jésus-Christ, prononce Axel Borg, n'est pas plus un mythe qu'une hypothèse. C'est une invention d'esclaves rancuniers et de femmes malfaisantes. C'est le Dieu des mollusques par opposition au Dieu des vertébrés ».

L'heure était près de sonner, cependant, où M. Strindberg allait se convertir, avec éclat, au Dieu des « mollusques ».

Il fut touché de la grâce à Paris. Le livre qui con-

tient le journal de sa conversion porte un nom italien, un nom dantesque, *Inferno* ; mais il a été composé dans le quartier Montparnasse. L'époque où il fut écrit est facile à déterminer, grâce à certaine allusion à « l'exécution toute récente de Caserio ». *Inferno* remonte à l'été de 1894. C'est l'époque où la renaissance idéaliste battait son plein. Elle avait produit à son aurore quelques beaux livres : *le Sens de la vie*, d'Édouard Rod, le *Disciple*, de M. Paul Bourget. Elle avait eu en politique cet heureux résultat d'amener un ministre républicain à constater à la tribune du parlement français un « esprit nouveau » et à s'en féciliter. Puis, de vaguement spiritualiste qu'il était à ses débuts, le mouvement, dans la littérature, tourna peu à peu au mysticisme. Brunetière proclamait la banqueroute de la science, se ralliait au catholicisme et s'en allait « demander à Rome ce qu'il faut croire ». Huysmans entrait dans « la Cathédrale », avec effraction, par le toit. M. Strindberg s'apprêtait à faire mieux encore : il allait pénétrer dans l'Eglise par la cheminée.

L'âme d'éponge de cet auteur ne tarda pas à s'imprégner de l'atmosphère de dévotion ou de pseudo-dévotion qui l'entourait dans le milieu où il fréquentait. Une immense estime pour M. Joséphin Peladan, qui alors était *sâr*, acheva l'œuvre de conversion. A son école, le catéchumène suédois apprit comment on devient mage. Les mageries et les imageries médiocres des salons de la Rose-Croix

contribuèrent à l'édifier : la grâce a ses raisons que le bon goût ne connaît pas.

Quinze volumes sont énumérés en « bibliographie » à la dernière page d'*Inferno* ; tous sont français, à l'exception d'un livre allemand et des écrits en langue latine de Swedenborg. Les introducteurs à la vie dévote d'Auguste Strindberg eurent nom Peladan, Papus et Guaita. Il y a beaucoup d'occultisme dans le mysticisme du romancier scandinave. M. Auguste Strindberg est venu à Dieu par une voie toute littéraire, celle qui passe par les maisons hantées où les sorciers tiennent leur sabbat et par les temples maudits où les prêtres damnés célèbrent la messe noire.

Nous ne suspectons pas la bonne foi de cet étrange néophyte. Nous saluons seulement dans sa conversion un nouveau témoignage de cette simplicité des moyens par où le Ciel s'empare des âmes qu'il convoite. Il a suffi d'un souffle, d'une ombre, d'un rien pour retourner le mécréant de naguère. Dans les rencontres les plus simples, dans les coïncidences les plus fortuites, M. Strindberg voit maintenant le doigt de Dieu. Rue de Fleurus, il aperçoit sur l'enseigne d'un teinturier ses initiales. A. S. et à cette enseigne un arc-en-ciel met une auréole. Il n'en faut pas plus pour qu'un frisson secoue le nouveau croyant. Comment rester sourd à cet appel d'en haut ? A quelque temps de là, dans une course à la campagne, il voit, contre la porte d'un moulin, une boîte de cambouis, un

balai et une corne de bouc : « Quel démon, s'écrie-t-il, a mis ce matin sur ma route ces deux emblèmes de sorcellerie : une corne de bouc et un balai ? » O simplicité sainte ! C'est à se demander vraiment si M. Strindberg, par instants, ne joue pas un rôle... Mais repoussons cet injurieux soupçon. Il s'évanouit aussi bien devant un examen consciencieux. On rencontre, dans ce journal d'une conversion tracé de la main même du converti, une telle ferveur, une telle angoisse, que toute hypothèse de simulation doit être écartée.

M. Strindberg s'est converti au milieu d'affres morales épouvantables. *Inferno* témoigne d'un état pathologique évident. Des troubles de toute sorte, des hallucinations, des insomnies douloureuses tourmentèrent l'auteur de *Mademoiselle Julie* s'élevant à la vérité religieuse et à une vie plus conforme aux préceptes chrétiens. Sa croyance nouvelle est à base de terreur et de contrition. M. Strindberg revient sans cesse sur la conviction où il est qu' « il existe un Dieu et des châtiments ». Et des châtiments, il en découvre partout. Ces troubles nerveux dont il souffre dans son isolement (il venait de se séparer d'une femme naguère tendrement aimée) sont à l'en croire une punition du Ciel pour ses fautes. Peut-être expie-t-il aussi des péchés commis dans une vie antérieure ? Qui sait ? Cette explication expliquerait bien des choses. Il y a quelque chose de médiéval dans l'ascétisme dogmatique auquel sacrifie désormais M. Strindberg. Sweden-

borg émet, paraît-il, cette hypothèse que certains pécheurs commencent, dès leur existence terrestre, à vivre en enfer. M. Strindberg penche à croire que tel est son cas. Et c'est pourquoi il a intitulé *Inferno* le récit des souffrances où il connut Dieu. Il est poignant, ce livre, malgré ses explosions puériles et ses effusions parfois ridicules et M. Strindberg est touchant dans son étrange rôle de saint Jean à Montparnasse. Avec un sérieux énorme, avec toute la gravité de l'homme du Nord, il a médité sur Joséphin Peladan, pâli sur Papus et maigri sur Guaita. Qui dira jusqu'à quel point les sârs de la Rose-Croix crurent à leur mission sacrée? Au surplus, comment douter de leur occulte puissance? Pour avoir accompli cet éclatant miracle : la conversion de M. Strindberg, nous croirons à leur magique empire quand ils n'y croiraient pas eux-mêmes...

Mais M. Strindberg ne devait pas trouver, hélas! la paix du cœur dans le mysticisme. « Un Dieu encore inconnu semble aujourd'hui se développer », écrivait-il au plus fort de sa crise de piété. On voit à cette phrase combien sa religion reste imprécise. Il tente bien d'arriver à une foi plus consistante. Et pendant un temps il crut éprouver des sympathies pour le catholicisme. Né dans la confession luthérienne, il a tracé de Luther, en 1903, un portrait bienveillant, mais il le malmène rudement dans le *Livre bleu* (1908), et d'ailleurs il a toujours criblé d'épigrammes ses successeurs. Le catholicisme répondait beaucoup mieux, pendant sa crise mys-

tique, à ses aspirations intimes. Cette religion exerçait sur lui l'attrait qu'elle exerce sur la plupart des poètes et des artistes; mais les sympathies romaines ne survécurent pas au milieu où elles étaient écloses. M. Strindberg ne donna pas suite à ses velléités d'abjuration et il lui suffit d'être aujourd'hui vaguement, oh ! bien vaguement « chrétien ».

Ce mysticisme qui imprégna, un temps, sa philosophie et sa littérature, on le retrouve dans les travaux d'ordre plus positif qu'il poursuivait parallèlement. M. Strindberg a toujours eu du goût pour les sciences naturelles. Comme son Axel Borg, il semble qu'il trouvât dans l'étude réfléchie de la nature une diversion bienfaisante au contact forcé des hommes. On a de lui des traités scientifiques sur les sujets les plus divers. Il faudrait posséder son savoir encyclopédique pour porter sur eux un jugement autorisé. Je ne suivrai pas l'auteur de *Sylva Sylvarum* dans le domaine où il se meut avec aisance. Cette partie de son œuvre est d'ailleurs d'importance secondaire au point de vue qui nous occupe. Les travaux scientifiques de M. Strindberg ne nous intéressent que dans la mesure où ils contribuent à nous livrer le fond de sa pensée philosophique. Notons, à cet égard, l'évolution qui se produit dans sa conception de la science. A sa vision matérialiste de l'univers succède une vision mystique. M. Strindberg entreprend des travaux de laboratoire avec l'espoir de trouver au fond de son creuset la preuve de l'existence de Dieu. Il affirme

la banqueroute de la science humaine, mais il annonce l'avènement d'une science théosophique qui livrera peut-être avant peu le secret de l'univers : « Ce fut la banqueroute de la chimie, — écrira-t-il plus tard en retraçant cette époque de sa pensée (1) — et la remise en honneur de l'alchimie ». L'idée de réussir à changer en or pur le plomb vil attire M. Strindberg. Il s'attaque, lui aussi, au Grand Œuvre. Avec quel espoir de succès? Jusqu'à quel point, dans ce rôle, se dupa-t-il lui-même ? La chose est de nouveau malaisée à déterminer. Mais nous ne pouvons pas croire qu'il n'y ait eu dans cette ferveur de science mystique qu'un pur jeu de l'esprit. Nous ne pouvons et nous ne voulons pas le croire, bien qu'à vrai dire le mysticisme scientifique de M. Strindberg l'amène à formuler de bien troublantes hypothèses. Que penser de sa théorie sur le papillon dénommé *Acherontia atropos* dans *Sylva Sylvarum ? L'Acherontia atropos* porte sur ses ailes une figure qui ressemble à une tête de mort. Par une singulière rencontre, ce papillon fréquente les cimetières. On le trouve dans le voisinage des gibets et des charniers. Qui sait, se demande M. Strindberg, si *l'Acherontia atropos* ne doit pas aux funèbres spectacles où il se complaît le symbolique ornement de ses ailes ? D'autant plus que ce papillon est connu des naturalistes pour avoir des nerfs d'une sensibilité ex-

(1) *Les Chambres Gothiques* (1904).

trême. Poursuivi, il exhale de véritables plaintes... N'est-il pas furieusement problématique, le rapport de cause à effet noté par M. Strindberg? Bernardin de Saint-Pierre et les penseurs ingénus de son école, démontrant par la Nature l'existence d'une Providence toute prévoyante, formulaient de pareilles hypothèses un peu simplettes et médiocrement persuasives. « Les cieux racontent la gloire de Dieu, a chanté le roi David, et l'étendue donne à connaître l'ouvrage de ses mains ». La théosophie et l'alchimie de M. Strindberg se proposent, elles aussi, de démontrer cette gloire, mais elles la démontrent bien pauvrement. Elle fait sourire, la science de ces savants personnages qui sont revenus au spiritualisme par le spiritisme et qui, comme on l'a dit, ayant banni Dieu de l'univers, ont fini par le retrouver dans le pied d'une table.

Mais l'ont-ils retrouvé? A-t-il fini par se révéler, le « Dieu inconnu » dont les néo-idéalistes de 1890 édifièrent l'autel avec un zèle si pieux? Hélas non! La divinité attendue ne s'est pas montrée, — il faut bien l'avouer. Et sur ce point, de nouveau, elle est très caractéristique, très significative, l'évolution ultérieure de la pensée de M. Strindberg. Il n'a pas plus trouvé Dieu que n'avait fait son temps. Cet auteur reflètera-t-il donc jusqu'à la fin de ses jours les mobiles aspects de l'inquiétude contemporaine? Sur la plaque photographique de son cerveau toutes les lueurs spirituelles de son époque

doivent-elles passer en laissant automatiquement une empreinte ?

IV

Continuons de nous instruire à cet égard dans un petit livre de l'auteur suédois, un livre intitulé *Solitaire* (1903), et complétons le portrait de ce Strindberg dernière manière, du Strindberg d'aujourd'hui, par quelques touches empruntées aux deux parties du *Livre bleu* (1006-1908). Le calme, un calme à vrai dire tout relatif, s'est fait dans le cœur du poète. Du moins les Furies ont-elles lâché leur proie. M. Strindberg ne tombe plus en syncope à l'aspect d'une corne de bouc ou d'un balai. Il n'est pas non plus retourné au darwinisme ni au matérialisme des années de début. Il continue d'avoir pour la « philosophie des vétérinaires » qui sévit entre 1880 et 1890 un indicible mépris, mais la religion nouvelle dont il annonçait la naissance au fort de sa période mystique n'est pas venue à terme. M. Strindberg le reconnaît. Il n'en est pas moins devenu religieux en ce sens qu'il a l'athéisme en horreur, qu'il tient pour la supériorité du christianisme sur toute autre philosophie, qu'il croit à l'immortalité de l'âme et à la vie future. Renonçant à rencontrer Dieu dans les cornues et les alambics, il l'a cherché dans son cœur et il l'a trouvé. Ayant

constaté que la prière exerçait une action salutaire sur son état moral, il ne se fait pas faute d'y recourir. Mais il n'a formellement adhéré à aucune religion précise. Avec cette singulière faculté qu'il a de se renouveler, et de se renier sans qu'il lui en coûte, il écrit : « Je ne suis pas catholique et je ne l'ai jamais été. » Il se peut, ô Strindberg, que vous ne le soyez pas devenu, mais comme vous avez failli le devenir !

C'est la diversité de cet auteur, combinée à la sincérité et à l'emportement de ses convictions, qui en fait un sujet d'étude si attachant.

Le scepticisme spiritualiste, voilà où il en est, au lendemain de son soixantième anniversaire. M. Strindberg qui a mis en drames et en nouvelles plusieurs moments importants de l'histoire suédoise (en se peignant lui-même sous le nom d'*Eric XIV* et en donnant à la *Reine Christine* les traits de sa troisième femme, Harriett Bosse,) ne croit plus à la science historique. Il ne croit plus à aucune science : « Consiste-t-elle en autre chose, demande-t-il, qu'en hypothèses, fausses conclusions, duperie de soi-même et coupages de cheveux en quatre ? » « Si la vie a un but, déclare-t-il encore, ce ne peut être que de rechercher le Bien, de fuir le Mal, d'observer ce précepte : *Prie et travaille, crains Dieu et garde ses commandements*. Toute sagesse est un leurre quand elle ne conduit pas à Dieu. Seul il est le chemin, la vérité et la vie ».

C'est toujours un puissant argument en faveur

du christianisme que le spectacle d'une âme tourmentée retrouvant, à l'ombre de la Croix, la paix qui la fuyait. La conversion de M. Strindberg au spiritualisme chrétien est d'un très édifiant exemple.

En littérature, hélas ! l'exemple qu'il continue de donner est moins bon. M. Strindberg a pu revenir au christianisme : il éprouve encore quelque peine à pratiquer la vertu chrétienne du pardon. Dans ses plus récents écrits, il marque autant de rancune qu'il y a vingt ou trente ans à quiconque ne partage pas ses avis. Il juge, dans leur ensemble, gens et choses de Suède, avec le détachement supérieur du cosmopolite ; mais sur certaines questions spéciales, il reste intransigeant, irréductible. Pour un rien, il reprend feu. Toute mansuétude chrétienne est absente de ses derniers romans : *Les Chambres Gothiques* (1904) et *Drapeaux noirs* (1908). On aurait tort de se renseigner sur la société suédoise dans les tableaux qu'en trace la fureur vengeresse de M. Strindberg. M. René Doumic a publié des pages excellentes sur « la caricature des mœurs par les romans ». La justesse de cette formule apparaît aux *Chambres Gothiques* et aux *Drapeaux noirs*. La Suède passe avec raison pour une contrée qui s'est affranchie (autant qu'il est possible) de la plaie de l'alcoolisme. Si l'on en croyait M. Strindberg, les « intellectuels » de son pays se trouveraient toujours, au contraire, entre deux vins et entre deux ou trois alcools. Ils absorbent, dans *Drapeaux noirs*,

des quantités de liquide fabuleuses : champagne, bordeaux, bourgogne, chartreuse, whisky. Les femmes payent largement leur tribut au vice général. Elles ont en outre le monopole d'une orgie spéciale. Sous prétexte d'élaborer des réformes féministes, elles se livrent en commun à d'interminables libations de porto. Encore une fois, il ne faut pas prendre au tragique ce tableau des nationales dépravations. C'est un besoin pour le misanthrope suédois de menacer, détester, maudire et calomnier. La mauvaise humeur semble une condition essentielle de son talent : *facit indignatio prosam*. Devenu conservateur, il garde un esprit subversif. Ayant restauré Dieu dans son temple, il n'a pas dépouillé l'iconoclaste des débuts. Il faut que sa foi, comme celle de Polyeucte, se traduise par des bris d'idoles. Quant ce n'est pas à Geijerstam qu'il en a, c'est à Ellen Kei. Ou bien c'est contre l'élite intellectuelle de sonpays *in globo* qu'il prononce un collectif anathème : « Vous autres, poètes, vous êtes en dehors de la vie et de la Société. Votre travail est un jeu et votre existence une fête. Vous méprisez les bourgeois et la vie bourgeoise. Vous traitez de fainéants serviles les gens qui accomplissent leur devoir et obéissent aux lois, vous appelez les patients des lâches, vous traitez d'hypocrites ceux qui souffrent. Maudit soit le jour où je suis entré dans votre monde de bohèmes à la morale de criminels ! » Le poète Verlaine, agonisant sur son lit d'hôpital, disait : « Il n'y a qu'une chose : faire le

bien ». M. Strindberg tient aujourd'hui le même langage. Cet homme saturé de littérature a pris la littérature en horreur. « Labourer et bêcher, se marier, donner le jour à des enfants, fréquenter l'église, payer ses impôts, vieillir honorablement, recommander son âme à Dieu et mourir », voilà l'idéal qu'il préconise. Souhaitons-lui de passer conformément à ses principes les années qui lui restent à vivre. Mais n'y comptons pas trop. Le repos et la paix ne sont pas faits pour cet agité. Inquiet par nécessité de nature, alors même qu'il croit avoir trouvé, il continue de chercher en gémissant. M. Strindberg est comparable à ces antiques girouettes, orgueil des toits vénérables, qui tournent au moindre souffle, toujours en grinçant très fort...

Et son style fait comme lui : il halète, il crisse, il stride. M. Strindberg, converti à l'idéalisme, écrit la même prose qu'autrefois : une prose hallucinée et fiévreuse, surchargée d'images outrancières, inégales au sujet. Cet auteur n'est devenu, avec le temps, ni plus sobre, ni plus mesuré. Il manque toujours autant de goût, mais il a l'intensité, la vigueur, la vie. Quelle force dans cette description de la table où le professeur Stenkohl vient de traiter quelques convives de choix : « Les serviettes pétries par des mains nerveuses et cent fois portées à la bouche gisaient là comme des entrailles, comme des circonvolutions de cerveaux éparses, comme des poupées de chiffons,

comme des polichinelles, comme des faces et des membres de suppliciés; au lendemain d'une nuit sans sommeil, un oreiller présente cet aspect-là ; un mouchoir de poche est pareil après un bal ou après un enterrement où se versèrent de vraies larmes ».

Un névropathe seul est capable d'écrire de ce style, de s'échauffer de la sorte, d'amplifier ainsi à propos d'un tas de serviettes.

Pauvres serviettes ! Pauvre Strindberg !

V

Dans cet ensemble d'opinions extrêmes, successives et contradictoires qui forme la pensée de l'auteur scandinave, il entre toutefois un élément stable. Sur un point, M. Strindberg n'a jamais varié. Ce pôle fixe de sa doctrine, c'est l'horreur sauvage de la femme. Je n'ignore pas que M. Strindberg n'admet point qu'on le traite de misogyne. Bien qu'il ait été plusieurs fois marié et que ses expériences conjugales aient toujours mal fini, il prétend conserver intacts le respect du mariage et le respect de la femme. Ses diatribes ne s'adressent, dit-il, qu'à l'amazone qui renie son sexe et empiète sur les attributions de l'homme. On n'est pas misogyne, explique-t-il, pour réprouver le « féminisme » et désavouer les « suffragettes ». « Ceux

qui me traitent de misogyne, conclut-il, sont des imbéciles, des menteurs, des niais, ou bien tout cela à la fois ». Voilà qui est péremptoire et clair. Aucun critique, si détaché soit-il, n'encourra, je crois, de gaieté de cœur, une si cruelle sentence. Je me suis donc empressé de contrôler mon impression première.

Quitte à encourir décidément les foudres de M. Strindberg, j'avoue qu'au sortir de mon travail de revision je continue de voir en cet auteur un enragé contempteur de la femme. Au reste, passons rapidement en revue l'aspect sous lequel elle paraît dans ses principaux ouvrages. Opposons à Strindberg Strindberg lui-même. Le lecteur jugera.

Dans *Maître Olof*, qu'il composa à vingt-trois ans, l'auteur suédois part déjà en guerre contre le sexe faible ; mais les opinions d'un jeune homme de vingt-trois ans ne signifient pas grand chose, j'en conviens. Constatons pourtant que dans *Madame Margit*, qu'il donna vers 1880, l'anti-féminisme de M. Strindberg se précise. Dans cette pièce, parue trois ans après *Nora*, l'auteur dénonce la mauvaise éducation qu'on donne aux jeunes filles, les idées fausses qu'on leur inculque. L'héroïne de son drame, à la veille de se marier, entrevoyait dans l'état conjugal le paradis de l'amour éternel. Aussi le réveil est-il triste, triste. Peu s'en faut même qu'il n'entraîne une catastrophe. Mais Mme Margit est plus forte que Nora. Elle est capable de vivre sans illusions. Elle restera donc au foyer, pour y

remplir sa tâche. Par exemple, le charme est rompu. Il lui est impossible d'aimer son mari. Pour se venger, elle montrera à ses enfants, dès leurs premières années, la vie sous son vrai jour : « La terre est une vallée de larmes, l'amour un mensonge enfariné, le mariage un austère devoir ».

Plus catégoriqne encore, la méfiance à l'égard de l'amour et de la femme dans *Créanciers*, pièce écrite en 1888 : « Pour la femme, dit un personnage du drame (Gustave), l'amour consiste à prendre. La femme n'aime pas l'homme à qui elle ne prend rien ». A un athée qui explique : « J'ai renoncé à croire en Dieu, mais je ne peux vivre sans croire à une femme », Gustave fait cette réplique : « Dans ce cas, par tous les diables, retourne plutôt à Dieu ». Nous avons jeté déjà un coup d'œil sur le ménage infernal des protagonistes du *Père*. Dans tous les ouvrages de Strindberg composés vers 1890, la femme joue le même rôle odieux. M. Strindberg a défini l'amour « une fièvre intermittente, avec des périodes de haine entre les accès ». Ce n'est pas, sous sa plume, une boutade. L'amour que se portent ses personnages répond exactement à cette définition. Pour le poète Strindberg, comme pour les tragiques grecs, l'amour est une maladie dispensée par les dieux. L'homme est heureux tant qu'il évite le contact impur : il est perdu s'il cède à l'attrait de l'adversaire. Axel Borg vit en paix dans son île déserte. A partir du moment où son mauvais ange l'a mis en présence

de Maria, il commet fautes sur fautes. Pour gagner le cœur de la bien-aimée, cet homme intègre viole de gaieté de cœur la loi qu'il respectait jusqu'alors. Trompé par celle qu'il a la faiblesse d'adorer, il se désespère, il languit, il devient fou. Et c'est « la femme », l'auteur responsable de cette catastrophe.

M. Strindberg est le tortionnaire implacable de la mégère inapprivoisée et inapprivoisable. Ses livres, qui témoignent d'une horreur comique, d'une vraie « phobie » de neurasthénique pour les chiens, traitent la femme plus mal encore. Dans ses bons jours, M. Strindberg voit en elle une « créature intermédiaire entre l'homme et l'enfant ». Dans ses mauvais jours, il la juge moins près de l'enfant que de la bête : « La seule façon convenable de s'approcher d'une femme, écrit-il, c'est à quatre pattes. »

Poursuivons la revue de ces aménités. Impossible d'en dresser la liste complète. J'en passe. et des meilleures : l'atroce scène finale de *Danse des morts*, par exemple (1900). Et j'en viens aux écrits plus récents, aux ouvrages publiés dans la phase d'apaisement relatif, phase qui dure encore. Réconcilié avec Dieu, Strindberg a-t-il fait aussi la paix avec la Femme ? Non, je le répète. Il semble que la solitude et la retraite aient au contraire attisé sa haine. Dans les *Chambres gothiques*, ce sentiment confine à la démence. Un ameublement sans beauté lui inspire ces réflexions d'une perspicacité un peu

folle : « La méchanceté de la femme éclatait dans chaque pièce du mobilier, se montrait aux couleurs des rideaux, apparaissait aux décorations. On y lisait l'animosité pour l'homme, dont le sentiment artistique était notoire. Toute la décoration avait été évidemment composée dans l'intention avouée de blesser son bon goût ». La personne qui inspire ces observations à l'auteur de *Chambres gothiques* est, il est vrai, une de ces «femmes fortes » qu'il déteste. Dans *Drapeaux noirs* aussi, les ménages qu'il montre aux prises sont généralement composés d'un mari imbécile et d'une femme émancipée, mais il convient de remarquer qu'une femme passe bien facilement pour une « émancipée » aux yeux de l'ombrageux Strindberg. Il suffit pour cela qu'elle se paye le luxe d'une conscience et d'une volonté. Parcourons enfin les deux *Livres bleus*, témoignages probants et récents entre tous, puisqu'ils datent de 1906 et 1908 et puisqu'ils contiennent des réflexions philosophiques, des « pensées », et non plus une fiction romanesque. Qui donc est visé, s'il vous plaît, dans l'aphorisme suivant : la « femme émancipée » ou, tout simplement, la femme : « L'homme aime et la femme hait. L'homme donne et la femme prend. L'homme sacrifie et la femme dévore. Tromper l'homme, c'est l'aspiration suprême de la femme. Si elle peut le duper en sorte qu'il mange de la viande de cheval sans qu'il s'en rende compte, elle exulte. Quand elle fait ses dents de lait, elle n'apprend pas à

parler, mais tout de suite à mentir. Car parler et mentir, pour elle c'est tout un ». M. Strindberg ne soutiendra pourtant pas que c'est une « émancipée », cette fillette qui en est encore à faire ses dents de lait et qui ment déjà... par atavisme.

Mais qu'entre toutes les femmes il haïsse la « femme libre », celle chez qui s'observe cet individualisme si prompt à s'alarmer et cet instinct de révolte qui le distinguent lui-même, cela n'est pas douteux. M. Strindberg, qui déteste toutes les femmes, exècre ces femmes-là. Le féminisme scandinave (d'Ibsen et Björnson à Ellen Kei) a trouvé en lui un censeur impitoyable. Il a traité Ibsen de charlatan et ses héroïnes de criminelles. Nora est la « femme simiesque », bourreau de son mari. Si le sexe qu'on dit fort a cru devoir applaudir au geste fou de Nora, désertant le foyer conjugal, il n'y faut voir qu'une preuve de plus en faveur de l'incurable asservissement du mâle. « Quand Nora s'enfuit, — écrit M. Strindberg (1), — après avoir fourragé partout comme le singe qui dévalise la corbeille à ouvrage, ils jubilent, ces hommes, et pleurent de sympathie sur cette créature d'archi-malice. Où va Nora ? Dans la rue, naturellement. Le chemin mène de la maison dans la rue. Et que fait Nora ? Naturellement, elle se donne : librement, sans retenue, sans préjugés, comme dans la ménagerie. »

(1) *Un livre bleu.*

Les fragments qui précèdent ne sont-ils pas bien instructifs ? Ne semble-t-il pas, dès maintenant, bien difficile de ranger M. Strindberg parmi les ennemis de la seule femme émancipée ? De fait, il est misogyne, absolument, passionnément, comme il est misanthrope et quoi qu'il se défende, d'ailleurs, d'être l'un et d'être l'autre : « Je n'ai jamais haï les hommes, — a-t-il écrit (en 1903) — bien au contraire ; mais je les ai craints dès ma naissance ». C'est jouer sur les mots. M. Strindberg n'aime pas mieux les hommes qu'il n'aime les femmes et qu'il n'aime la vie. A soixante ans passés, il reste l'enragé haïsseur, l'enragé pessimiste qu'il était à vingt-cinq ans. Sera-t-il jusqu'à son dernier jour « le poète des sentiments antipathiques ? » L'heure de l'apaisement ne va-t-elle pas sonner enfin pour cette âme tordue et tourmentée ?

On peut l'espérer, mais il serait sage de n'y pas compter trop. C'est d'ailleurs au chaos d'idées qu'elle contient que l'œuvre de cet écrivain doit son exceptionnel intérêt. La courbe de sa pensée est instructive au possible. L'expérience montre toutefois que les esprits les plus actifs finissent à la longue par se lasser de suivre les manies de leur temps. Le jour arrive où, à l'encontre d'une parole souvent citée, on se lasse de tout, même de comprendre. Il est naturel que l'homme normal use largement dans sa jeunesse de son intelligence critique ; mais la fin de sa vie, sinon déjà son âge mûr, appartient à une foi. L'in-

telligence est une faculté essentiellement négative. Avant de mourir, il convient que l'homme ait affirmé, ait aimé — fût-ce tardivement — quelque chose. Dans l'océan des idées, M. Strindberg ne réussira-t-il donc pas à jeter l'ancre un seul jour?

C'est le secret de sa verte et bouillonnante vieillesse. Pour sa propre satisfaction et pour le bon renom de sa gloire, nous la souhaiterions, cette vieillesse, moins frénétique et moins haineuse. Puisse un peu de sérénité descendre enfin dans l'âme de ce poète-martyr!

Grâce à quoi, son œuvre littéraire acquerrait, considérée dans son ensemble, cette harmonie qui lui fait si cruellement défaut quand on l'observe dans le détail.

SELMA LAGERLOF

Les génies primesautiers, les poètes « par la grâce de Dieu » se font de jour en jour plus rares. Nos auteurs les plus appréciés sont des lettrés, raffinés à l'excès. On chercherait en vain dans leurs écrits l'ombre seulement de cette qualité charmante : la naïveté. Ils ne tiennent pas cet article-là. C'est à se demander si la naïveté et le talent seraient devenus incompatibles.

Hé non ! talent et naïveté ne s'excluent pas. Un auteur élevé loin des grandes villes et privé de la haute culture qui s'y acquiert peut fort bien, s'il sent du ciel « l'influence secrète », devenir un littérateur de marque. Il y aura même des chances pour que la marque de sa littérature soit bonne. La poésie sera vraiment pour ce poète une vocation, d'autant plus authentique qu'elle ne se sera pas révélée dans les cénacles, qu'elle ne sera pas due à la contagion de l'exemple ni au désir de briller, si

puissants dans les capitales. Combien sympathiques, ces auteurs à qui le talent est venu en entendant chanter le rossignol ! Bénis soient-ils pour les accents rustiques qu'ils mêlent à la grande musique de nos flûtistes savants ! Les airs qu'ils tirent de leur roseau nous remplissent d'une émotion spéciale et dont nous sommes aujourd'hui trop sevrés. On sent, comme dans la chanson du roi Henri, que la passion parle là toute pure ! Avec quel empressement on passe sur ce qui manque à ces auteurs en faveur de ce qu'ils possèdent et qui n'appartient qu'à eux ! Ils péchent contre la mesure et le goût. Ils composent à la diable et parfois ils n'ont guère de style. Qu'importe ! Peu s'en faut que nous ne saluions dans leur ignorance du métier un essentiel mérite. En vérité, il n'est rien qu'on ne pardonne à ces « primitifs » aimés. Ne rachètent-ils pas leurs défauts par ces qualités devenus quasi-préhistoriques : fraîcheur, spontanéité, sincérité des impressions, absence en un mot de tout ce qu'on flétrit justement du nom de « littérature »?

C'est parce qu'il possédait ces qualités exceptionnelles que Jean-Jacques Rousseau reçut du Paris raffiné et frivole de son temps un accueil si chaleureux. Et c'est pour la même raison que l'œuvre de Mlle Selma Lagerlöf (qui ne ressemble d'ailleurs en rien à celle de Jean-Jacques) a franchi très rapidement les frontières de sa Suède natale. On a déjà traduit quelques-uns de ses principaux ouvrages. On traduira sans doute aussi le reste. Ses

livres, pour la plupart, méritent cet honneur, cet honneur qu'elle partage avec tant d'indignes. Sainte-Beuve louait le prénommé Jean-Jacques pour avoir « mis du vert » dans la littérature française. Mlle Lagerlöf aura mis, elle aussi, un peu de vert dans les lettres européennes de son temps. Rendons-lui grâce pour ce bienfait, mais dans la mesure où il convient. Pour le dire tout de suite, nous ne ferons pas chorus aux éloges vraiment exagérés que la « grande critique » internationale a cru devois décerner à la romancière suédoise. Nous montrerons le charme de quelques-uns de ses livres, leur originalité, leur saveur, mais nous ne fermerons pas les yeux de parti-pris sur certains défauts très évidents qui, à notre avis, les déparent et qui empêchent, en tout cas, de les ranger parmi les chefs-d'œuvre authentiques de ce temps.

I

Il y a dans la terminologie littéraire un mot devenu un peu prétentieux, comme tous les mots qu'on n'a plus l'occasion d'employer, mais que je demande la permission de ressusciter et d'appliquer au talent de Mlle Lagerlöf : c'est le mot épique. Seul, il définit exactement la femme de lettres suédoise.

Feuilletez les traités spéciaux où sont énumérés les caractères de l'épopée. Vous y verrez qu'une épopée est une composition du genre narratif retraçant des aventures, mais héroïques, mais graudioses et dépassant les forces des créatures ordinaires. L'homme apparaît dans l'épopée plus grand qu'il n'est dans la réalité. Le héros d'un poème épique mérite vraiment son nom de héros alors que le héros de roman, surtout le héros de roman moderne, n'est le plus souvent qu'une mazette. Par la complexion de ses personnages, de ses héros, Mlle Lagerlöf mérite bien d'être appelée un poète épique.

A considérer les principales épopées de la littérature universelle, on est frappé de la place qu'y tient le sentiment national. L'épopée se plaît à glorifier les grands hommes, les grands hommes populaires et même, par-delà les grands hommes, la patrie tout entière. Le héros d'épopée incarne le type par excellence d'une nation à un certain moment de son histoire. Et le poète ne met pas moins de soin à brosser le fond de son tableau qu'à peindre son personnage principal. C'est l'apothéose de la puissance romaine au temps d'Auguste que l'*Enéide* et c'est un hymne au Portugal des conquérants que le poème du Camoëns : les *Lusiades*. L'épopée qui « chante les héros » chante aussi les collectivités. Et ainsi font les romans de Mlle Selma Lagerlöf. Son *Gösta Berling* et son *Ingmar Ingmarsson* incarnent deux aspects divers mais également essentiels de l'âme suédoise.

Il ne manque même pas à ces récits épiques ce qui fut de tout temps chose essentielle dans l'épopée : le merveilleux. Certes, il y a des épopées dignes de ce nom d'où le merveilleux est banni : le *Jocelyn* de Lamartine et certains poèmes de la *Légende des siècles ;* mais le merveilleux n'en joue pas moins, de fondation, dans les chefs-d'œuvre du genre un rôle capital. Il est l'âme même des grandes épopées indoues. Il se rencontre à chaque page de l'*Odyssée* et de l'*Iliade*, de l'*Enéide*, de la *Chanson de Roland*, de la *Jérusalem délivrée*, du *Paradis perdu*, de la *Messiade*. Merveilleux païen, mettant en scène les dieux de l'Olympe, ou merveilleux chrétien appelant à la rescousse tous les anges du Paradis, le merveilleux, sous toutes ses formes, anime et vivifie les grandes épopées de tous les temps. Tantôt le poète croit sincèrement aux faits inouïs qu'il rapporte, tantôt c'est de sa part simple artifice. Milton était un très bon chrétien, un puritain d'une foi éprouvée, mais il a ajouté aux miracles bibliques dont il ne doutait point des agréments d'ordre surnaturel auxquels sans doute il ne croyait guère. Klopstock a fait de même dans sa *Messiade*. A ces exemples, on voit combien l'emploi du merveilleux est traditionnel dans l'épopée et combien il est difficile de concevoir l'une sans l'autre. Le merveilleux paraît même un ornement tellement nécessaire des poèmes épiques que le critique littéraire par excellence du classicisme français, Nicolas Boileau, ayant cru devoir

condamner, dans son jansénisme, l'emploi du merveilleux chrétien, recommande aux auteurs l'emploi du merveilleux païen. Son opinion fit école ou, plus exactement, Boileau formulait l'opinion alors régnante parmi les bons auteurs. Aussi bien tous les poètes des XVIIe et XVIIIe siècles qui se sont mêlés de composer des épopées se sont-ils conformés, même Voltaire, au précepte de Boileau. Le merveilleux devient dans leurs poèmes une « machine » qui fonctionne à vide. Et c'est peut-être pourquoi ces ouvrages sont si froids et si ennuyeux. Il n'est pas absolument nécessaire qu'un poète épique soit un pur illuminé, un apôtre ; mais il lui faut posséder, pour produire une œuvre durable, une certaine dose de mysticisme ou du moins d'esprit religieux. Il faut qu'il croie à Dieu dans l'homme, qu'il croie au miracle de la destinée humaine. Un auteur d'épopée doit voir grand et viser haut. C'est pourquoi Voltaire, avec tout son génie, n'y a pas réussi et c'est pourquoi Mlle Lagerlöf, uniquement guidée par son instinct, a naturellement parlé le langage épique. Ses trois principaux ouvrages : la *Légende de Gösta Berling*, *Jérusalem* (en deux volumes), les *Miracles de l'Antéchrist* sont trois épopées romanesques ou trois romans épiques en prose, d'un contenu très différent et d'une valeur inégale. *Gösta Berling* est une épopée nationale, *Jérusalem* (I et II) une épopée à la fois nationale et religieuse, les *Miracles de l'Antéchrist*, une épopée surtout religieuse. L'élément

religieux ou plutôt miraculeux tient dans ce dernier poème la plus grande place. C'est aussi, pour le dire tout de suite, le plus médiocre des trois livres de Mlle Lagerlöf que nous allons brièvement passer en revue.

II

La *Saga de Gösta Berling*, livre de début de Mlle Lagerlöf parut en 1891, à Stockholm, pour les fêtes de Noël. Le succès fut immédiat et colossal. A la littérature réaliste encore dominante, la poétique histoire de Gösta Berling faisait la plus heureuse diversion. On s'enquit avec curiosité de Mlle Lagerlöf. On voulut connaître l'histoire de son livre. Elle est fort simple. Une revue pour femmes et jeunes filles, *Idun*, ayant ouvert un concours de nouvelles, Mlle Lagerlöf qui ressentait vivement le charme du Vermland, son pays natal, et qui n'aimait pas moins que les sites de sa patrie ses légendes terribles et gracieuses, se mit à rédiger quelques récits où elle exprimait, avec sa verve naturelle, l'âme fantastique de cette contrée. Mlle Lagerlöf exerçait la profession de maîtresse d'école à Landskrona. Elle ne pensait point alors à s'enrôler parmi les gens de lettres. Le succès obtenu au concours d'*Idun* lui montra sa voie. Elle compléta le livre et le publia à Stockholm. Il est sans pareil dans la poésie de ce temps.

Mlle Lagerlöf a longtemps hésité sur la forme à donner à l'ouvrage qu'elle portait dans son cœur et dans son cerveau. Elle pensa d'abord en faire un poème ou un drame. Mais, à la réflexion, elle renonça à plier aux convenances de ces deux genres une matière qui les dépassait tant. En agissant ainsi, elle montra du tact et du goût. En laissant à l'histoire de Gösta Berling son caractère de légende, en faisant de son héros la figure centrale d'un cycle d'épisodes tantôt sentimentaux, tantôt brutaux, pleins de merveilleux, toujours héroïques, elle allait d'instinct à l'épopée, la seule forme littéraire qui convînt au sujet qu'elle s'avisait de traiter.

Toutes les pittoresques aventures dont Gösta Berling est le pivot ou le prétexte se déroulent dans le Vermland occidental, une des provinces de la Suède où les mœurs sont restées le plus sauvages. La *Saga* nous reporte au début du XIXe siècle, en plein romantisme, dans les années 1820 à 1830. Ah ! comme il est fils de son temps, le mauvais pasteur Gösta Berling ! Au moment où s'ouvre le récit de Mlle Lagerlöf, il est encore, quoique indigne, le chef spirituel d'une paroisse reculée au fond du lointain Vermland. Dans ces parages quasi-polaires, le climat est revêche, les distractions honnêtes sont rares. Aussi Gösta Berling s'enivre-t-il plus souvent qu'à son tour : « En vérité, déclare-t-il, l'existence ne serait point tenable en ce lieu sans alcool ». L'eau-de-vie rem-

place tant de choses qu'on aimerait posséder et dont il faut se passer : pelisse, chambre chaude et lit douillet ! Ah ! s'il avait la pelisse, la chambre et le lit, parole d'honneur, Gösta Berling ne boirait plus. Mlle Lagerlöf réclame l'indulgence pour son indigne ecclésiastique et nous l'accordons volontiers : l'avocat plaide si bien, l'accusé lui-même est si beau parleur ! On aime à voir néanmoins le pasteur Gösta Berling jeter bientôt le froc aux orties pour embrasser un état plus conforme à ses aptitudes : celui de bohème glorieux. Sous cet aspect, il est mieux dans son rôle et nous pouvons l'admirer sans scrupule.

Dans une aile de l'antique manoir d'Ekebu, une vieille femme, dont le passé n'est pas moins suspect que celui du pasteur Berling, a imaginé d'offrir asile aux bandits les plus intéressants de la contrée. Ekebu est devenu, par les soins de cette bienfaisante sorcière, un repaire de déclassés illustres. Derrière les murs épais d'Ekebu, ils concertent librement leurs méfaits. Comme les dieux de l'Olympe, comme les paladins de Charlemagne, comme les chevaliers du roi Arthur, les hôtes d'Ekebu sont douze. Chacun a sa physionomie à part, ses vertus et ses vices, plus de vices, d'ailleurs, que de vertus. Mais parce que leurs méchants tours ont de la grandeur, de la poésie, on ne leur en tient pas trop rigueur. Devançant Frédéric Nietzsche, ce romantique exaspéré, les brigands d'Ekebu « vivent dangereusement », dangereuse-

ment, intensément et follement. Ils mènent une existence de rapines, de beuveries et de fêtes, tracassant qui leur déplaît, molestant qui leur résiste, enlevant les jeunes beautés assez dépourvues de goût pour les éconduire. Pour un caprice, ils mettent un pays à feu et à sang ; mais ils rachètent leur crime, l'instant d'après, par un acte de générosité inouïe. Leurs grandes affaires ce sont les batailles, c'est la boisson : l'amour ne vient qu'après. Quand la femme, pour eux, n'est pas une servante, elle est une proie, tantôt facile, tantôt difficile, mais toujours permise. Pour en venir à bout, toutes les ruses sont légitimes. Ils se comportent avec elles en reitres, alors que nos sympathies vont plutôt aux mousquetaires. Le code de l'honneur chevaleresque, tel que l'ont formulé les peuples latins, exciterait l'hilarité des brigands d'Ekebu. Ni le colonel Berencreutz, ni le capitaine Bergh, ni Melchior Sinclair, ni Gösta Berling lui-même n'ont aucune des qualités aimables qui firent les troubadours. Ce sont d'incultes et vigoureux Vikings !

La *Saga de Gösta Berling*, c'est, avant tout, la glorification d'une province de la Suède dans sa tradition héroïque, mais c'est aussi, dans une certaine mesure, un hymne à la conception romantique de l'existence. C'est l'apothéose de la grande Bohême, un défi jeté à l'esprit pratique, au réalisme, à la prose, c'est une façon de *Chanson des gueux*, mais c'est la *Chanson des gueux* d'une ins-

titutrice scandinave : les mots, jamais, n'y bravent l'honnêteté et les audaces n'y dépassent pas les bornes permises. Les romantiques de M[lle] Lagerlöf sont des romantiques atténués qui, comme l'observe finement M. André Belessort (1), se révoltent moins contre la loi que contre l'ennui engendré par sa stricte observance. Il n'y aucune perversité antisociale dans leur façon de se divertir en se conduisant mal : « C'est à nous, s'écrie Gösta Berling, qu'il incombe de maintenir la joie au Vermland et d'y donner le coup d'archet qui précipite les danses. Sans nous, les bals, l'été, les roses, les cartes, les chansons, tout cela s'éteindrait dans ce pays de Cocagne. Et l'on n'y verrait plus que du fer et des maîtres de forges ». Ces sentiments sont communs à tous les irréguliers que le caprice de la commandante a réunis à Ekebu. Rire et s'amuser, frapper de grands coups quitte à en recevoir aussi, lamper librement l'eau-de-vie, jouer de méchants tours aux maris ombrageux, chasser le loup et l'ours, voilà les plaisirs suprêmes. « Voler sur la neige étincelante en bravant les bêtes féroces et les hommes, c'était là vivre ». Gösta Berling, le pasteur réfractaire, est le boute-en-train de la communauté. Il est l'âme, — damnée, peut-être, — des assises d'Ekebu. Avec

(1) Voir son livre : *la Suède*, Paris 1911 (pp. 269 et suiv.) M. Belessort est aussi l'auteur des remarquables traductions de la *Légende de Gösta Berling* de *Jérusalem en Dalécarlie*, etc.

quelle frénésie il prend part à toutes les expéditions ! Il est le héros, — inégalement admirable — de plusieurs drames d'amour et c'est peut-être dans ces récits-là que le talent de Mlle Lagerlöf apparaît sous son jour le plus heureux. Ce sont d'exquises créatures, des figures d'un charme indicible que les jeunes femmes dont Gösta Berling poursuit la conquête avec une ardeur farouche. Son aventure avec Marianne Sinclair est poignante entre toutes. Le père de Marianne, Melchior Sinclair, est un grand brutal qui dissipe son avoir au jeu, boit sans mesure et maltraite son épouse. En revanche, il adore sa fille. Ce qui ne l'empêche pas, un soir qu'il est sans argent, de jouer sur une carte son enfant chérie. Il perd et il s'en va, laissant à Ekebu Marianne qui n'avait pas attendu d'ailleurs que le sort la donnât à Gösta Berling pour l'aimer. Melchior Sinclair, ayant surpris les coupables en train d'échanger des baisers pleins de feu, monte en hâte dans son traîneau et regagne sa demeure à bride abattue. Le cerveau obscurci par l'ivresse, outré de la conduite de sa fille, il s'enferme à triple tour et interdit, sous peine de mort, d'ouvrir la porte à celle qui a déshonoré le nom de Sinclair. Marianne, cependant, a voulu courir derrière le traîneau de son père. Sa robe de bal balayait la neige, ses pieds chaussés d'escarpins délicats s'enfonçaient et la portaient à peine. La voici, exténuée, devant la maison paternelle. Elle frappe, elle crie,

elle pleure. L'inhospitalière demeure reste close. Alors Marianne se redresse et maudit : « Ecoute ce que je te dis, toi qui bats ma mère, tu pleureras, Melchior Sinclair, tu pleureras! » Elle jette sa pelisse et se couche dans la neige, réconfortée à l'idée du désespoir de son père lorsque demain, dégrisé et se souvenant à peine, il trouvera sur le seuil sa fille morte et vengée. L'amour de Gösta Berling déjoue heureusement ce plan sauvage. Il arrache à la mort la belle Marianne Sinclair. Un élan éperdu a jeté dans les bras l'un de l'autre ces deux êtres, tout près encore de la nature. N'est-ce pas la passion, n'est-ce pas l'instinct qui mènent les hommes? Le romantisme fut une révolte de l'instinct contre la raison. Personnages purement instinctifs, les héros de Mlle Selma Lagerlöf sont du romantisme le plus authentique. Ils n'obéissent qu'aux démons qui les mènent. Commentant la chute de Marianne, Mlle Lagerlöf écrit : « Ses lèvres ne voulurent point le baiser qu'elles donnèrent. Ce fut la faute du balcon, du clair de lune, du voile de dentelles, du costume et des violons ». Et plus loin : « En vérité, Marianne n'était pas coupable. Les seuls coupables, c'étaient le balcon, le clair de lune et le tonnerre mourant des applaudissements ».

Melchior Sinclair, blotti dans sa demeure, met longtemps à cuver sa colère. Il ne peut se résoudre à savoir sa fille heureuse à Ekebu. Dans son zèle à se défaire de tout ce qui lui rappelle Marianne, ne

s'avise-t-il pas de vendre ses biens et jusqu'aux meubles de la demeure où l'enfant, naguère adorée, passa ses jeunes ans? Mais les enchères ne sont pas plutôt ouvertes qu'il regrette sa précipitation et met les clients à la porte. Comme les cavaliers d'Ekebu, tous ceux qui les approchent sont des êtres de violence, d'orgueil, surtout de fantaisie. Bon ou mauvais, c'est leur premier mouvement qu'ils suivent. Ils ignorent, dit leur poète, « cet étrange esprit de réflexion et d'analyse qui s'est installé aujourd'hui au coin le plus obscur des âmes ». Le tempérament, chez les cavaliers d'Ekebu, prime le caractère. Ils se comportent, en un mot, en véritables héros épiques.

Bien qu'il y ait dans la *Saga* des pages pleines d'humour et d'élan, la gaîté n'est pas la note dominante du poème de Mlle Lagerlöf. Les Suédois passent pour le moins grave des trois peuples scandinaves. Très suédoise sous maints rapports, Mlle Lagerlöf n'a pas l'humeur allègre qu'on attribue à ses compatriotes. Il n'y a dans ses écrits aucun pessimisme, aucun parti-pris de voir la vie en noir (ses histoires, même les plus sombres, « finissent toujours bien »), mais elle préfère les sujets tragiques aux sujets joyeux. Dans un chapitre de *Gösta Berling*, elle se reconnaît pareille aux enfants qui s'endorment aux histoires de bonnes fées, mais qui sont tout ouïe aux histoires de géants cruels et de princesses dolentes. La muse épique de Mlle Lagerlöf traîne après elle les « longs habits de deuil » de

l'élégie classique. Et ce goût du tragique n'apparaît pas moins à sa conception de la nature qu'à sa vision de l'humanité. La nature est, dans la *Saga*, une divinité malfaisante. Pour la romancière suédoise comme pour le poète français de la *Maison du berger*, cette mère si vantée est en réalité une tombe : « A l'égal d'un serpent enroulé, observe Mlle Lagerlöf, la nature est mauvaise »... Rien de plus beau que le lac de Leuven étincelant au soleil. Ne vous y fiez pas. Il lui faut chaque année son tribut de cadavres. La fraîcheur des grands bois vous attire ? Résistez à cette séduction. Des démons maléfiques les hantent. Ne croyez pas à la pureté du ruisseau : à le franchir, le soleil couché, vous gagnerez un mal dont vous mourrez. A l'automne, le coucou se métamorphose en épervier. « La nature est méchante, insiste Mlle Lagerlöf, en proie à des forces invisibles qui haïssent l'homme. La terreur est partout ». De tout temps ce fut un sentiment très littéraire que la terreur. Des tragiques grecs aux dramaturges du boulevard du Crime combien d'auteurs ont eu pour but, ont eu pour idéal de faire trembler leurs contemporains. Mlle Lagerlöf joue de la corde terrible avec maîtrise. J'aurais, à vrai dire, certaines réserves à présenter en ce qui concerne ceux de ses récits qui sont uniquement destinés à donner la chair de poule. Son histoire de revenants intitulée *Le trésor de M. Arne* est des plus médiocres. Si l'introduction est bien venue, la deuxième partie du récit

est assez plate, la fin tout à fait ridicule ; mais le « terrible » de *Gösta Berling* est d'une qualité supérieure. Tels épisodes où le téméraire Gösta brave des périls inouïs procurent vraiment un frisson, sinon très nouveau, du moins intense. On admire, d'ailleurs, tout le long du livre, l'art — inconscient peut-être, mais puissant, — avec lequel se mêle au récit des aventures très vraisemblables vécues par les cavaliers d'Ekebu cet élément fantastique, ce merveilleux qui contribuent à donner un si grand air, un si grand air épique au premier et au meilleur ouvrage de Mlle Selma Lagerlöf. Les démons du Vermland ont du tact et de l'esprit. Ils ne paraissent qu'à bon escient et généralement pour signifier quelque chose. Entre leurs interventions et les sentiments dont les héros de Mlle Lagerlöf sont animés, il y a dépendance, il y a corrélation étroite. Les passions humaines des personnages de *Gösta Berling* trouvent un écho plein d'à propos dans ces voix surhumaines dont le Vermland est tout sonore. « Je ne demande point, déclare Mlle Lagerlöf, qu'on croie à ces vieilles histoires. Elles peuvent n'être que mensonge et invention, mais le regret qui fit gémir et crier le cœur comme le parquet de Fors sous le dur balancement de l'hôte infernal, mais le doute qui carillonne aux oreilles comme les grelots d'enfer qu'Anna avait entendus dans la forêt déserte, quand seront-ils, eux aussi, invention et mensonge ? »

III

C'est une épopée nationale que la *Saga de Gösta Berling*, c'est une épopée nationale et religieuse que *Jérusalem*. L'amour du pays natal et l'amour de Jésus-Christ y tiennent une place égale et parfois, d'ailleurs, s'y combattent. Mlle Selma Lagerlöf retrace dans ce livre un de ces « réveils » mystiques, fréquents parmi les paysans scandinaves, et dont le *Brand* d'Henrik Ibsen me paraît, même après *Jérusalem*, un monument littéraire bien remarquable. Je mets *Jérusalem* fort au-dessous de *Brand* et au-dessous de *Gösta Berling*. Mlle Selma Lagerlöf, entreprenant ce nouvel ouvrage, était-elle bien à la hauteur de sa tâche ? Gösta Berling manque d'harmonie et d'unité, mais le sujet n'impliquait pas l'unité ni l'harmonie. Il s'agissait simplement de rappeler à la vie poétique des personnages légendaires. Mlle Lagerlöf y avait très bien réussi. Mais elle abordait dans *Jérusalem* un thème plus difficile. L'action de ce roman se déroule de nos jours. Nous sommes en pleine Suède moderne. Ingmar Ingmarsson, Hellgum et Gertrude ne sont pas des êtres exceptionnels, paraît-il, en Dalécarlie. Il n'était besoin, pour les faire vivre, que d'une puissance d'observation dont Mlle Lagerlöf est largement pourvue ; mais il fallait aussi — pour mener à bien ce roman tout contemporain —

une adresse littéraire, un « métier » dont la femme de lettres suédoise est fort démunie. Je sais bien que les auteurs scandinaves n'ont pas accoutumé de composer leurs livres comme nos auteurs français. Et puis *Jérusalem* n'est pas un roman ordinaire. *Jérusalem* tient du poème en prose autant que du roman proprement dit. *Jérusalem* est un roman épique. Nous admettons qu'un certain flottement, qu'une certaine obscurité, qu'un certain mystère (reflet de l'opération mystérieuse qui s'accomplit dans l'âme des héros) règnent dans ce livre. Mlle Lagerlöf n'y raconte pas les événements dans leur suite, n'y décrit pas les personnages dans leur complexité. Elle ne rapporte pas des épisodes : elle brosse des tableaux. Mais ces tableaux se succèdent dans un ordre vraiment bien désordonné. A maintes reprises, nous sommes instruits des conséquences d'un événement avant que l'événement même nous soit narré. Un personnage du premier plan plonge soudain dans l'oubli pour reparaître deux cents pages plus loin et jouer de nouveau un premier rôle. D'autres, à qui de brillantes destinées semblaient réservées, disparaissent sans laisser de traces. Des accidents sans conséquence retardent la marche du récit d'où toute perspective et presque toute logique sont ainsi bannis. On avance avec une lenteur extrême à travers une brousse inextricable. Pourquoi n'avoir pas élagué cette forêt vierge ? Assurément, c'est un mérite de Mlle Lager-

löf que son parfait naturel. On ne s'attend pas à rencontrer dans le maquis dalécarlien où elle nous entraîne les parterres de Versailles; mais un minimum d'apprêt est tout de même indispensable. Pour qu'un ouvrage littéraire soit viable, il doit allier à la beauté de fond une certaine beauté de forme. La beauté de la forme, mais c'est le petit sachet de musc et d'ambre qui défend les livres contre la corruption et contre l'oubli! Je n'ose affirmer que Jérusalem ait ce qu'il faut pour affronter les siècles, du moins au regard de l'Europe.

Il y a un fond de vérité historique dans *Jérusalem* comme il y en avait un dans *Gösta Berling*. On s'est livré déjà en Suède, sur les écrits de Mlle Lagerlöf, à tout un travail philologique. Et de même qu'on a retrouvé les prototypes de Gösta Berling, de la commandante et des chevaliers d'Ekebu, on a découvert les mystiques illustres dont Mlle Lagerlöf s'est inspirée dans Jérusalem. L'un d'eux avait nom Larsson. Né à Gothenburg, dans la première moitié du siècle dernier, il mena d'abord comme marin une vie peu édifiante. Mais, à la voix de Dieu, il se convertit et entreprit d'évangéliser ses compatriotes. Il y réussit fort bien et décida un grand nombre d'entre eux à l'accompagner en Palestine. En Terre-Sainte, la communauté dalécarlienne fondée par Larsson fusionna avec une secte nord-américaine. Les membres de l'une et de l'autre rivalisaient d'abnégation et de vertu... Mlle Lagerlöf s'est aussi inspirée de l'odyssée d'un

autre apôtre suédois nommé Erik Jansson. Tout gonflé de l'esprit divin, Erik Jansson parcourait sa patrie, invitant les pécheurs à la repentance. A la tête de 1 500 néophytes, il s'embarqua pour le Nouveau-Monde. Il avait promis à ceux qui le suivraient qu'ils sauraient l'anglais en arrivant aux Etats-Unis et qu'ils resteraient insensibles au mal de mer. La foi qui transporte les montagnes animait tous ces braves gens. Erik Jansson entendait d'ailleurs n'emmener que des « purs ». Une pauvre femme ayant eu l'imprudence de s'écrier pendant la traversée, dans une heure d'accablement et de regret : « Dieu sait ce que l'avenir nous réserve ! » ses compagnons la déclarèrent indigne et la débarquèrent en cours de route. Sous le gouvernement despotique d'Erik Jansson, les Dalécarliens fondèrent dans l'Illinois une communauté qui prospéra. Mais le diable qui rôdait, *quærens quem devoret*, réussit à faire main basse sur l'âme du chef. Erik Jansson périt de la main d'un mari outragé dont il retenait injustement la femme. La communauté, dès lors, végéta et bientôt périclita. Elle fut dissoute vingt ans environ après sa fondation.

Ce sont les préliminaires d'un mouvement de ce genre, puis c'est l'exode même et ce sont les épreuves des pèlerins en Terre-Sainte qui font le sujet des deux *Jérusalem* de Mlle Lagerlöf. Le zèle charitable de ces humbles croyants, leur soif de dévouement et de sacrifice donnent lieu aux scènes les plus pathétiques. Une nation où se rencontrent des

individus capables de tels élans peut envisager l'avenir avec confiance. Mlle Selma Lagerlöf a finemenent analysé cet individualisme religieux qui est une faiblesse à la fois et une force et qui se trouve à l'origine de tous les « réveils mystiques ». La première partie de *Jérusalem*, *Jérusalem en Dalécarlie*, pourrait servir de commentaire à l'*Histoire des variations*. Un maître d'école trouve le pasteur de sa paroisse trop mou dans ses convictions et trop soporifique dans ses homélies. Et il se met à annoncer un évangile de violence et de châtiment, plus approprié à l'état de péché où croupit la paroisse. D'autres, à son exemple, soulevés, eux aussi, par l'esprit divin, se lèvent, parlent et trouvent à qui parler. C'est une véritable contagion mystique. Le Pierre l'Ermite de la croisade dont Mlle Lagerlöf rapporte les vicissitudes s'appelle Hellgum. Ce n'est pas le personnage le plus intéressant du livre. Sa psychologie reste indécise, mais les vocations qu'il suscite se produisent au milieu de circonstances poignantes, fort exactement décrites, et donnent naissance aux conflits de devoirs les plus troublants. Nous avons dit quelle séduction prêtait à *Gösta Berling* le panthéisme poétique de son biographe. Le fantastique légendaire cède le pas, dans *Jérusalem*, au merveilleux chrétien. L'esprit de Dieu souffle sur une obscure bourgade dalécarlienne et embrase les âmes. Voilà le miracle. Mlle Lagerlöf ne l'explique pas. Elle l'expose avec la gravité qui est de mise en pareille matière. Une fata-

lité, à la fois douce et terrible, brise et renouvelle les destinées. Hellgum va voir Karine, la paralytique, et l'exhorte au repentir ; mais Karine l'éconduit durement. Hellgum, cependant, n'a pas plutôt tourné le dos que la petite fille de Karine met le feu à sa robe en jouant. Oubliant sa paralysie, Karine saute à bas du lit, serre son enfant contre elle, l'arrache à la mort. Karine a retrouvé l'usage de ses membres. Karine est guérie ! « Ainsi donc Dieu l'avait prise sous sa garde et sous sa protection toutes spéciales. Dieu avait envoyé de sa main un saint homme pour la guérir et pour la délivrer ». Avec la foi, la paix rentre dans cette âme tourmentée : « Nous ne vivons plus sur la terre, dira-t-elle quelques jours plus tard, mais dans la nouvelle Jérusalem qui est descendue des cieux ».

Irrité contre Hellgum et sa propagande, levain de discorde dans les familles, Ingmar va trouver le prophète, dans la scierie où il travaille. Il se promet de lui parler sec. Mais il surprend l'évangéliste en butte aux mauvais traitements de trois vauriens. Oubliant ses griefs, il tombe à bras raccourcis sur les agresseurs d'Hellgum. Et dès lors une bénédiction s'attache à toutes ses entreprises. La jeune fille qui s'était éloignée de lui se reprend à l'aimer. Pour avoir approché le saint personnage, Ingmar a trouvé, lui aussi, la joie : « Il sembla au jeune homme, écrit Mlle Lagerlöf dans une page superbe, que de grandes cloches bourdonnaient à ses oreilles et lui sonnaient la Noël ou la Pâques. Une paix, la

paix sainte et profonde des dimanches, se fit dans son âme. L'amour, plus doux que le miel, était sur sa langue et se répandit en lui avec un délicieux bien-être ».

Mais toutes les conversions dont Hellgum est l'instigateur ne s'opèrent pas si aisément. Entre l'amour de Dieu qui les appelle en Palestine et l'amour de la glèbe qui les rattache au sol dalécarlien, certains élus hésitent, s'interrogent, se désolent. Halfoor, dans son angoisse, prie Dieu « en joignant ses mains si fort que ses jointures en craquent ». Hok Matts Eriksson, après avoir tout préparé pour son départ, renonce au dernier moment et, d'un trait de plume fou, biffe du haut en bas l'acte par où il vendait sa terre. Bien plus extravagante encore, la pieuse Eva. Elle brûle du désir d'aller en terre sainte ; mais seuls sont admis à faire partie du pèlerinage ceux qui ont entendu l'appel de Dieu. Et la veille Eva a beau tendre l'oreille : la voix du Seigneur n'arrive pas jusqu'à elle. Alors, une colère terrible s'empare de cette sainte femme. Elle pleure, elle trépigne, peu s'en faut qu'elle ne meure de rage et de désespoir.

A l'aube du jour fixé pour le grand départ, les élus se rassemblent, éplorés et frémissants. Il y a quelque chose de médiéval dans les circonstances de leur exode. Le chapitre où Mlle Lagerlöf montre ces illuminés quittant le village natal, partagés entre l'ivresse mystique et un sombre désespoir, est d'ailleurs émouvant au possible : « C'est comme

si j'assassinais ma mère, dit Gunhild ; désormais il n'y aura plus pour moi de bonheur, pas même en Terre Sainte ». De son côté, Gertrude déclare : « Père et mère sont à plaindre ; mais je suis forcée de suivre Jésus »... Et l'on prétend que le merveilleux a disparu de la vie moderne ! Quels miracles furent jamais comparables à ceux que produit encore la foi dans certains pays et dans certaines âmes !

Mais une question, à ce sujet, se pose. Quel est au juste le sentiment personnel de l'auteur sur ce « réveil » d'un mysticisme, après tout, passablement cruel ? Approuve-t-elle ? Admire-t-elle ? Son opinion exacte est difficile à déterminer. Elle analyse si finement et avec une si évidente sympathie les mystiques emportements de ses personnages qu'il y a tout lieu de voir en elle une croyante ; mais admet-elle Hellgum et son fanatisme dissolvant ? Encore une fois, on ne sait trop. Mlle Lagerlöf, d'une façon générale, se livre très peu dans ses écrits. C'est sur ses personnages qu'elle appelle et concentre l'attention. Quels qu'ils soient et si différents qu'ils soient, elle les peint tous avec le même amour et avec le même talent. Qu'il s'agisse de raconter les tours pendables de Gösta Berling ou de montrer Ingmar Ingmarsson en proie à de pieux déchirements, Mlle Lagerlöf écrit avec toute son âme. Elle tient pour Gösta Berling quand elle raconte Gösta Berling, elle souffre avec Ingmar quand elle analyse les souffrances d'Ingmar. Ce don

d'universelle amitié, cette aptitude à se montrer tout à tous ont toujours été le propre des génies poétiques exceptionnellement vigoureux. Mlle Lagerlöf est l'un des plus vigoureux qui se soit manifesté depuis longtemps pour la joie des hommes et pour l'éclat des lettres.

J'ai beaucoup moins aimé la seconde partie de *Jérusalem*. On ne retrouve pas dans *Jérusalem en Terre Sainte* cette simplicité, cette sobriété dans la ferveur, mérite essentiel de *Jérusalem en Dalécarlie*. Le mysticisme y emprunte je ne sais quoi de pompeux, de déclamatoire et de presque théâtral. Comme tout le monde, Mlle Lagerlöf a été frappée de l'atmosphère de haine qui enveloppe Jérusalem : « C'est ici la Jérusalem de la chasse aux âmes, la Jérusalem des méchantes langues, la Jérusalem du mensonge, de la calomnie et du blasphème. Ici on persécute sans cesse, ici on assassine sans armes. C'est ici la Jérusalem qui tue les hommes ». Les catholiques jalousent les protestants, les méthodistes les quakers, les luthériens les réformés, les Russes les Arméniens. Moins les sectes diffèrent entre elles par le dogme, plus est vivace la haine qu'elles se portent. Chaque jour, à Jérusalem, on crucifie à nouveau Notre Seigneur. Pour résister au spectacle de ces luttes fratricides, une foi solidement trempée est de rigueur. Le catholicisme de Mme Mathilde Serao supporta naguère victorieusement l'épreuve. Mais l'incroyance de M. Pierre Loti devint, au contact de Jérusalem, plus incroyante. Quant à l'impression produite par

cette étrange cité sur Mlle Lagerlöf, lors de son voyage en Terre Sainte, elle est de nouveau difficilement appréciable. Du moins peut-on conclure des discours qu'elle prête à ses personnages qu'elle souffrit amèrement dans son christianisme de voir Jérusalem telle qu'elle est.

Parce qu'ils ont la foi du charbonnier, les disciples d'Hellgum résistent à l'influence ambiante. Mais ils commencent tous par éprouver une immense désillusion : « Nous avons fixé notre résidence, s'écrie Halfoor, dans une cité dont la cruauté nous tue ». La déception des Hellgumiens, dès leur arrivée, est ingénieusement rendue dans un beau chapitre intitulé *Des rues en or massif et des portes en cristal*. Un des pèlerins suédois, Birger Larsson, à peine entré à Jérusalem, tombe malade et sent qu'il va mourir. Mais, avant de rendre l'âme, il voudrait contempler dans sa gloire la ville pour l'amour de laquelle il a tout quitté. On le hisse sur une civière et on lui fait faire à travers la cité sainte une funèbre promenade : « Voici cette Jérusalem que tu as voulu connaître ! » Mais Birger a beau n'être qu'un paysan : il voit qu'on se moque de lui. Ces rues sales, ces monuments délabrés, dans la ville où prêcha Jésus-Christ ? Allons donc ! A Jérusalem les rues doivent être pleines de saints personnages, de saints personnages vêtus de blanc, portant des palmes dans les mains. « Birger Larsson, voici l'Eglise du Saint-Sépulcre ». Hé quoi ? L'Eglise du Saint-Sépulcre,

cet édifice commun et laid? « Birger savait bien d'ailleurs qui avait chassé les marchands du temple et renversé les cages des marchands de pigeons ». Non, cette église n'est pas l'Eglise du Saint-Sépulcre. Et la promenade se poursuit. Et Birger, sur qui descend la mort, découvre, consterné, aux cahots de sa civière, des champs désolés, des monceaux d'ordures : « Et il se plaignait que Jérusalem reculât toujours à mesure qu'il essayait de l'atteindre. De sorte que ni lui ni personne ne parviendrait jamais jusque-là ».

Birger Larsson expire sans s'être rendu à l'évidence; mais ses compagnons sont bien forcés de s'adapter à la vraie Jérusalem. La rude discipline qu'ils se sont imposée leur facilite la tâche : interdiction de recevoir un salaire en échange de leur travail, abstinence absolue de tous spiritueux, interdiction de songer au mariage, même avec les jeunes femmes de la communauté. Hellgum a découvert la raison pourquoi le christianisme a cessé de rendre les hommes heureux. C'est parce que le diable en a retiré ce commandement : « Vous tous qui voulez mener une vie chrétienne, cherchez assistance auprès de votre prochain ». A Jérusalem, les Hellgumiens pratiquent rigoureusement l'amour du prochain. Et leur charité vraie finit par gagner jusqu'à ceux qui leur montraient au début l'hostilité la plus décidée. Après les avoir cruellement éprouvés, Dieu les bénit et les récompense. Ingmar qui est venu à Jérusalem rejoindre ses compatriotes dé-

clare au moment de repartir : « Rien n'est plus beau que de voir des hommes exercer la justice au prix de grands sacrifices ». Ces paroles dégagent la moralité du livre. Il est seulement dommage que le roman de Mlle Lagerlöf, surtout dans sa deuxième partie, devienne si incohérent. Il y a là des trous béants. Admirons sans réserve la beauté morale de ce récit, mais constatons ses lacunes et convenons de ses défauts. *Jérusalem en Terre Sainte*, c'est aussi bien un pur chaos, c'est le *tohu bohu* dont il est parlé dans la *Genèse*. Il y avait lieu, certes, en un tel sujet d'être biblique, mais rien n'obligeait Mlle Lagerlöf à l'être au point où elle l'a été.

IV

C'est lors d'un voyage en Italie, c'est, paraît-il, devant les fresques de Luca Signorelli dans le Dôme d'Orvieto que la romancière suédoise a conçu le projet de son troisième récit épique de grand style. Ce roman, les *Miracles de l'Antéchrist*, fut composé d'ailleurs et publié avant les deux *Jérusalem*. Si j'ai parlé des deux *Jérusalem*, d'abord, c'est parce que ces ouvrages me paraissent très supérieurs et parce que je m'étais proposé de passer en revue les livres de Mlle Lagerlöf non dans leur ordre chronologique, mais dans leur ordre d'excellence. Aussi bien serai-je

bref sur les *Miracles de l'Antéchrist*, livre imparfait, livre manqué. Il nous transporte en Sicile et nous jette tout à trac au milieu des plus extravagantes aventures. Le merveilleux catholique joue dans ce livre le rôle que jouait dans *Jérusalem* le merveilleux évangélique, le merveilleux protestant. Au seul point de vue littéraire, le merveilleux protestant de Mlle Lagerlöf est à cent pics au-dessus de son merveilleux catholique et ses Suédois sont bien plus beaux, plus intéressants et plus vivants que ses Siciliens. Mlle Lagerlöf avait porté dix ans dans son cœur la *Saga de Gösta Berling*. *Jérusalem* est aussi, de toute évidence, une œuvre mûrie avec amour. Mlle Lagerlöf connaît d'ailleurs admirablement l'âme suédoise, elle la connaît comme si elle l'avait faite, alors qu'elle n'a point percé le mystère de ce peuple sicilien qu'elle avait rêvé d'introduire avec armes et bagages dans les *Miracles de l'Antéchrist*. Quelques semaines de séjour suffisent pour acquérir des notions superficielles sur un pays : il faut plus longtemps pour pénétrer quelque chose d'aussi subtil et complexe que la collectivité sicilienne. Je tiens même qu'il aurait fallu à Mlle Lagerlöf plus longtemps qu'à d'autres, vu que rien ne ressemble moins à un paysan de Dalécarlie qu'un paysan de la province de Catane. Aussi quels singuliers bonshommes que les bonshommes de Mlle Lagerlöf ! Pardonnez son erreur, Muses de Sicile : elle voulait chanter quelque chose de très grand ! C'est toute la vie du peuple, ses coutumes,

ses croyances, ses passions, sa grandeur, qu'elle a cherché à montrer dans les *Miracles de l'Antéchrist*. Le livre est plein à craquer. Le souvenir d'Empédocle voisine avec les mânes de Francesco Crispi et l'ombre du Pape Léon XIII. Il y a dans ce récit de fauves amours, des assassinats, des révolutions, des trahisons, des *jettature*, des idolâtries, toute sorte d'idolâtries. Mlle Lagerlöf ne voit pas grande différence entre le fétichisme d'une tribu du centre africain et le catholicisme romain des braves gens de la bourgade qu'elle appelle Diamante et qui pourrait bien être Taormina. Un romantisme échevelé règne dans son roman. Ils sont plus siciliens que nature, les Siciliens de Mlle Lagerlöf. Ils sont tellement Siciliens qu'ils cessent de l'être... C'est une erreur où tombent volontiers les gens du Nord quand, sous l'empire de l'attrait qu'exercent sur eux les sites et les esprits méridionaux, ils s'efforcent de les faire vivre avec une bonne volonté touchante, mais souvent aussi avec une inmaladresse lourde et généralement sans grand succès. La verve romantique de Mlle Lagerlöf est impuissante à rendre la beauté purement classique de la Sicile. En vérité, il y a plus de « couleur locale » dans la moindre nouvelle, en quinze pages, de M. Giovanni Verga. Quelle sobriété, quelle simplicité chez l'auteur de *Cavalleria rusticana* ! Il n'a pas flatté ses modèles, certes, il a même insisté sans pitié sur le côté sombre et dur du caractère national. Mais quelle compréhension profonde de

l'âme et de la nature siciliennes! Quels admirables « raccourcis » de style! Les eaux-fortes de M. Verga sont des compositions pleines d'harmonie dans leur violence, avec leurs lignes pures, sèches et nettes. La grande fresque de Mlle Lagerlöf est formée d'une série d'enluminures sensationnelles, mises bout à bout. Les Siciliens de cette Scandinave ne sont que des caricatures, parfois pénibles...

Pour avoir admiré très fort Mlle Lagerlöf quand elle le méritait, pour avoir mis en évidence la beauté de *Gösta Berling* et de *Jérusalem*, je me crois autorisé à dénoncer sans ménagements la pauvreté de son épopée sicilienne. Le pivot de l'action, c'est la puissance diabolique émanant d'une image de l'Antéchrist dont les tribulations sont rapportées tout au long. L'influence malfaisante de cette image, les prodiges pervers qu'elle réalise, tel est le thème sur lequel Mlle Lagerlöf a brodé sans bonheur. Son intention la plus originale est d'avoir fait de l'antéchristianisme le socialisme : « On appelle cette nouvelle doctrine le socialisme, mais elle est en réalité l'antéchristianisme. Cette doctrine aime, renonce et souffre comme le christianisme, en sorte qu'elle lui ressemble fort : ainsi la fausse image du Christ d'Aracoeli paraissait identique à la vraie. Et tout comme la fausse image du Christ, la nouvelle doctrine a pour devise : *Mon royaume est seulement de ce monde*. Or, cette doctrine se fraye une route ici-bas, cherchant à libérer

et transformer les peuples. On lui connaît beaucoup de noms. L'action qu'elle exerce est fort séduisante. A tous ses adeptes elle promet, dès ce monde, bonheur et plaisir. De sorte qu'elle fait plus de disciples que toute autre depuis Jésus-Christ ». Cette idée de ramener le socialisme à l'antéchristianisme est ingénieuse, mais les effets qu'en a tirés l'auteur sont médiocres. Aristote a défini l'homme « un animal politique », mais il ne prétend pas, — les dieux soient loués ! — que la femme est un animal du même genre. Sa formule, en tout cas, ne s'applique pas à celle qui a écrit les *Miracles de l'Antéchrist*. Elle a peut-être ce que Voltaire appelait une « tête épique », mais une « tête politique », ah non pas ! Jusqu'à quel point d'ailleurs est-on fondé à opposer le christianisme et le socialisme ? Ce serait à voir. Mlle Lagerlöf prétend qu'un abîme sépare ces deux philosophies. La devise qu'elle attribue à son Antéchrist : « Mon royaume est seulement de ce monde » est censée présumer leur antagonisme. Le mot d'ordre de l'Antéchrist, pris au pied de la lettre, n'est certes pas chrétien ; mais les vrais chrétiens entendent pourtant fonder, dès ce monde, le « royaume des cieux ». Le messianisme est christianisme et le messianisme, qu'est-ce donc sinon le socialisme ?

Les arguments de Mlle Lagerlöf appellent donc de sérieuses réserves. Sa philosophie est tout à fait puérile. Mlle Lagerlöf s'était abstenue de considérations abstraites dans ses autres ouvrages,

même dans *Jérusalem* où le sujet prêtait aux pensées fortes. Comme le donjuanisme de Gösta Berling, le mysticisme des Dalécarliens de *Jérusalem* était purement instinctif. Les cavaliers d'Ekebu, les pèlerins d'Hellgum ne raisonnent ni ne discutent. Il y a beaucoup de rhétorique, au contraire, il y a beaucoup de verbiage dans les discours des figurants de l'*Antéchrist.*

Toute cette lourde philosophie est enfin rattachée avec une insigne maladresse au récit lui-même. Le *leitmotiv* « antéchristianisme » revient avec une régularité décevante et légèrement ridicule. On n'est pas dupe de ce laborieux artifice qui consiste à expliquer les incidents merveilleux dont le livre fourmille par une intervention diabolique...

Mais gardons-nous de prononcer une condamnation absolue : il y a dans les *Miracles de l'Antéchrist*, comme dans tout ce qui sort de la plume de Mlle Lagerlöf, des pages touchantes, charmantes, poignantes. Certains épisodes, non plus siciliens, mais purement humains, sont d'une force émouvante ; d'autres sont d'un agrément très positif. Enfin, Mlle Lagerlöf excelle, ici comme partout, à faire aller, venir, se mouvoir les foules. Dans les tableaux de vie populaire : cérémonies religieuses, fêtes locales, émeutes, elle est incomparable. Mais c'est là tout ce qu'on peut raisonnablement louer dans les *Miracles de l'Antéchrist.* De sorte que le livre, dans son ensemble, est bel et bien des plus imparfaits et pour la raison que j'ai

développée : parce que l'auteur y met en scène des choses et des gens sur lesquels elle est insuffisamment renseignée. Un romancier citadin très cultivé et très frotté, affiné par les voyages et les fréquentations cosmopolites, peut, jusqu'à un certain point, réussir dans la peinture de mœurs étrangères, qu'il devine avec sa puissance d'intuition, avec son intelligence déliée. Mais une telle entreprise était au-dessus des forces de Mlle Lagerlöf. Soit dit sans l'offenser, son beau talent manque de la « culture », de l' « urbanité » nécessaires. Digne de tous les suffrages quand elle nous entretient de son pays et de ses habitants, excellente dans celles de ses fictions qui reposent sur des légendes locales ou sur l'observation directe, elle perd le souffle à vouloir monter plus haut. *Jérusalem en Terre-Sainte* est inférieur déjà à *Jérusalem en Dalécarlie*. Parce qu'il n'y a plus rien de scandinave dans les *Miracles de l'Antéchrist*, ni paysages, ni personnages, ce livre est inférieur encore à *Jérusalem en Terre-Sainte*.

V

Les trois ouvrages que nous venons de passer en revue sont assurément ce que Mlle Selma Lagerlöf a produit de plus original. Cet auteur possédant à juste titre en France de nombreux admira-

teurs, peut-être tous les livres dont nous venons de parler seront-ils traduits un jour ou l'autre. Il est peu probable, en revanche, qu'on traduise jamais son histoire pour les enfants : le *Merveilleux voyage du petit Nils Holgersson avec les oies sauvages.* Cet ouvrage, ce très long ouvrage a obtenu en Suède un grand succès. Mais on retrouve dans cette fantaisie humoristique les inégalités qui déparent le récit pathétique des *Miracles de l'Antéchrist.* Tout n'est pas divertissant dans ce livre destiné à divertir l'enfance. Des inventions gracieuses, des pages pleines de fraîcheur, de poésie, de délicatesse alternent avec des épisodes fort ennuyeux. Génie primesautier et tout spontané, Mlle Lagerlöf ne se résout point à soumettre ses productions à ce contrôle sévère qu'ont toujours exercé sur eux-mêmes les grands génies conscients. Le *Merveilleux voyage de Nils Holgersson en Suède* est de nouveau une façon d'épopée, une épopée où les principaux personnages sont des animaux. Un des critiques français les plus autorisés à juger de la littérature scandinave, M. Lucien Maury, a célébré ce « vaste poème, mouvementé, vivant et coloré. » J'avoue qu'il m'a paru manquer de variété, manquer d'intérêt supérieur, le petit monde animal où nous pénétrons sur les pas du jeune Nils Holgersson. Ni les bonnes oies Akka, Yksi et Kaksi, ni le méchant renard Smirre n'ont ce relief qui rend inoubliables les bêtes présentées par le malicieux

La Fontaine ou par l'âpre Rudyard Kipling. Mlle Lagerlöf a voulu surtout moraliser. Ses oies sont volailles pédagogiques. Mlle Lagerlöf est bien de cette race germanique qui a produit Lessing, ce Lessing qui corrigea à sa façon la fable du *Renard et du Corbeau* ; le corbeau allemand de Lessing meurt, comme on se rappelle, du fromage qu'il déroba et qui se trouve être un fromage empoisonné... Il y a d'ailleurs, dans le *Merveilleux voyage*, comme dans tous les romans de Mlle Lagerlöf, un sentiment exquis de la nature, de la nature suédoise, et un sincère amour pour toute la gent animale. On aime à retrouver dans *Nils Holgersson* le talent que Mlle Lagerlöf possède à un si haut degré d'animer, de dramatiser, d'embellir les légendes nationales. On y retrouve aussi avec plaisir cette interprétation si personnelle des voix de la nature qui prêtait tant de charme à la *Saga de Gösta Berling*. J'ai dit plus haut que Mlle Lagerlöf manquait de philosophie. Ce n'est pas tout à fait exact. Mlle Lagerlöf ne se soucie pas de rattacher à un système ses opinions sur les choses, mais elle a une philosophie qui, pour être toute d'instinct, en vaut bien une autre. Mlle Lagerlöf, bonne chrétienne, incline néanmoins vers le panthéisme, comme font volontiers les poètes septentrionaux. Peut-être le pâle soleil des pays du nord, par le fait qu'il laisse planer de l'ombre à l'entour des objets qu'il éclaire, ouvre-t-il à l'imagination un champ plus vaste que le glorieux soleil méri-

dional, qui met en fuite les fantômes. Peut-être aussi le sentiment religieux, le mysticisme, toujours vivaces dans le nord, inclinent-ils les poètes septentrionaux à découvrir dans les aspects de la nature, de leur nature, ces manifestations d'une divinité partout présente et qui ne se révèle plus avec la même vivacité aux poètes du midi. Le fait, en tout cas, n'est pas niable. Alors que pour les peuples de la Méditerranée, ou du moins pour la plupart de leurs littérateurs, le « grand Pan est mort » ou mourant, ils sont nombreux encore, dans les pays jeunes de l'Europe germanique, les bardes à qui la voix de cette divinité auguste est familière. Le temps où le ciel sur la terre

Marchait et respirait dans un peuple de dieux

paraît de plus en plus lointain aux « intellectuels » de l'Europe latine. Il est encore pour les bardes germaniques...

Nous avons vécu maintenant assez longtemps dans l'intimité de Mlle Lagerlöf pour distinguer le caractère principal de son œuvre : l'inégalité. Ses livres abondent en beautés rares... et en banalités regrettables. Je ne voudrais pas insister plus qu'il n'est charitable sur ces défauts ; mais il importe, quand on trace d'un auteur un portrait qui ne vise qu'à la ressemblance, d'indiquer au moins les imperfections du modèle. Or, il est arrivé à Mlle Lagerlöf de publier des choses qu'on voudrait qu'elle

n'eût pas publiées. Elle a écrit (surtout en ces dernières années) beaucoup de nouvelles. Dans le nombre, il en est d'excellentes (*Les liens invisibles*, par exemple), mais il en est aussi de détestables. Je ne pousserai pas la cruauté jusqu'à donner une analyse détaillée de *Sœur Olive*, mais je crois devoir montrer, je crois devoir indiquer par où pèche ce petit récit. Les défauts en sont des plus instructifs. *Sœur Olive* raconte l'histoire d'une petite paysanne française, Olive Miteau, qui, pour avoir assisté à une représentation d'*Hernani*, rêve d'entrer au théâtre afin de jouer Doña Sol. Il y a dans cette nouvelle une ignorance touchante de Paris, du théâtre et de tout ce qui s'en suit. On dirait un devoir d'écolier, un de ces devoirs comme il a dû en passer beaucoup sous les yeux de l'institutrice suédoise. Olive Miteau finit par vivre son rêve. Elle force les portes de la Comédie Française. Pour être tout à fait heureuse, pour avoir rempli sa « mission », comme elle dit, il ne lui reste plus qu'à interpréter Doña Sol. Après plusieurs années d'attente, elle va trouver M. l'administrateur : « J'ai maintenant, lui dit-elle, servi votre théâtre plus longtemps que Jacob. Il faut me laisser jouer Doña Sol ». « Plus longtemps que Jacob ! » Je ne puis m'empêcher de croire que M. Claretie éprouverait quelque surprise à entendre une de ses pensionnaires s'adresser à lui dans ce langage biblique. On cherche à détourner Olive Miteau de son projet. On lui prouve clair comme le jour que le rôle de

Doña Sol n'est pas fait pour elle et qu'elle va au-devant d'un échec. Mais Mlle Miteau s'obstine. Venue au monde — c'est son idée fixe — pour jouer Doña Sol, elle jouera Doña Sol. Jeanne d'Arc ne parlait pas en d'autres termes de la nécessité d'entrer à Reims et de bouter les Anglais hors de France : « Je ne sais pas si je *veux* jouer Doña Sol, déclare Olive Miteau dans une formule toute kantienne, mais je sais que je *dois* jouer Doña Sol ». Vaincu par cette obstination mystique, M. l'administrateur se résigne. Olive Miteau est admise à incarner l'héroïne d'*Hernani*. Elle y est piteuse. Désespérée, elle prend le théâtre en dégoût et entre au couvent. Ce petit conte est heureusement fort court. La lecture en est pénible au possible. Je crains que la Comédie Française de Mlle Lagerlöf ne soit moins nature encore que sa Sicile.

Il résulte de ces constatations où la sincérité nous contraint,de ces observations faites sans malice, que la romancière suédoise devrait avoir la sagesse de s'en tenir à la description des mœurs de son pays. Ni l'air de Sicile, ni celui du Théâtre Français ne conviennent à son talent. De son propre aveu, d'ailleurs, sa patrie peut fournir matière encore à beaucoup de livres. Qu'elle poétise en des romans épiques les légendaires exploits des héros nationaux, qu'elle analyse, avec cette pénétration dont elle est capable, les scrupules religieux qui déchirent les âmes de ses compatriotes. Elle est sûre à ce prix d'être entendue et goûtée ; mais qu'elle

laisse la Sicile aux auteurs siciliens et la Comédie Française aux auteurs parisiens éminemment. Il y a, dans l'histoire littéraire de ce temps, un précédent qui peut et qui doit éclairer Mlle Lagerlöf. Tout comme elle, Mme Grazia Deledda est parvenue à la célébrité en faisant de beaux livres sur son pays, en publiant de beaux romans sardes. Puis, comme elle encore, Mme Grazia Deledda, par crainte peut-être de lasser son public

L'ennui naquit un jour de l'uniformité

se mit à situer ses romans un peu partout. Ils n'obtinrent plus alors le succès de naguère et ce fut justice. Ce que voyant, Mme Deledda revint à la Sardaigne. Du coup lui revinrent aussi le talent et le succès. Les amis de Mlle Lagerlöf devraient user de leur influence pour l'engager à s'en tenir aux sujets qu'elle connaît bien. Elle risque d'autant moins de nous fatiguer que l'âme suédoise, telle qu'elle nous l'a montrée, paraît d'une extrême richesse et d'une extrême variété. Le peuple suédois est beaucoup plus cultivé, beaucoup plus instruit que le peuple sarde. Les individus, même les plus humbles, ont dans cette grave Scandinavie une « vie intérieure » plus développée, plus intense. Mlle Lagerlöf peut donc puiser dans le réservoir national sans crainte de l'épuiser. Le lac de Leuwen n'est-il pas sans fond ?

L'ENFANT TERRIBLE DU THÉATRE ANGLAIS : M. BERNARD SHAW

Après avoir traversé sous la reine Victoria une période impérialiste, d'ailleurs extrêmement glorieuse, la politique anglaise s'inspire aujourd'hui d'un idéal très différent. A l'Angleterre aristocratique, strictement hiérarchisée de l'ère victorienne, a succédé une Angleterre radicalisante, résolument égalitaire ; à l'Angleterre conquérante de naguère a fait place une Angleterre humanitaire, pacifique et presque pacifiste. « Pas d'affaires ! » semble être la nouvelle devise de ceux qui ont la charge de ses relations extérieures. Grâce à quoi l'Allemagne est en train de prendre sur sa rivale, dans toutes les parties du monde, une formidable avance.

L'idéal contradictoire des deux dernières périodes de l'histoire britannique se reflète naturellement dans la littérature. La Grande-Bretagne impérialiste eut son Rudyard Kipling : la Grande-Bretagne

du *Parliament Bill* a son Bernard Shaw. Et tandis que la gloire de celui-là décline, la renommée de celui-ci grandit. George Bernard Shaw ! C'est sans doute l'écrivain de langue anglaise dont le nom — depuis la mort de Mark Twain — revient le plus souvent dans les gazettes et les revues anglo-saxonnes. Il règne sans conteste sur la scène de son pays. D'Arthur Wing Pinero qui lui disputa quelque temps la première place il a complètement éclipsé la gloire.

L'Allemagne, toujours curieuse des *célébrités* étrangères, a sauté, si j'ose dire, sur Bernard Shaw. Elle lui a ménagé le même accueil enthousiaste qu'à Oscar Wilde naguère. D'autres pays ont suivi, mais non pas la France. Les directeurs de nos scènes parisiennes sont restés jusqu'à présent réfractaires à la *shawlâtrie* européenne. Ils ont bien fait. M. Bernard Shaw ne saurait réussir parmi nous. Et voici, je crois, pour quelles deux causes principales : 1° M. Bernard Shaw (tout comme M. Strindberg) n'est pas assez artiste pour notre public (on verra plus loin ce que j'entends par là) ; 2° le succès de scandale qui accueillit ses œuvres dans son pays et qui contribua beaucoup plus à sa gloire que le talent qu'il peut vraiment avoir ne se renouvellerait pas sur nos scènes parisiennes. On y a soutenu tant de paradoxes, développé des thèmes si scabreux, prêché des doctrines si subversives que tout ce que M. Bernard Shaw a pu accomplir dans ce genre de plus réussi nous paraîtrait encore anodin.

Son anarchisme sème l'effroi dans les rangs de la bourgeoisie londonienne, à la *respectabilité* si ombrageuse ; mais ses acrobaties intellectuelles les plus audacieuses ne feraient pas seulement sourciller notre Tout Paris. Il en a vu, comme dit Homère, « de bien plus chiennes ».

Un professeur nord-américain, M. Archibald Henderson, vient de consacrer (c'est le mot propre) à George Bernard Shaw une étude biographique et critique des plus nourries (1). Nous avons utilisé dans l'article qu'on va lire maints documents empruntés à M. Henderson ; mais nos conclusions seront très différentes des siennes. Le critique américain professe pour son auteur une admiration que nous ne pouvons partager. Non seulement M. Bernard Shaw nous semble exercer un apostolat funeste, mais ses qualités de forme nous paraissent aussi suspectes que ses mérites de fond. Comme nous le disions plus haut, on ne saurait être moins *artiste*. L'*actualité* de ce théâtre donne le change sur sa véritable valeur. Mais l'Angleterre de demain verrait dans les pièces de cet enfant terrible de sa littérature une colossale et — si l'on veut — une géniale mystification que nous n'en serions pas autrement surpris. Cette œuvre et l'auteur qui l'a conçue n'en forment du reste qu'un phénomène plus captivant. On peut n'avoir aucune sympathie pour M. Bernard Shaw, aucun goût pour son œuvre : il n'en cons-

(1) *George Bernard Shaw. His life and his works.* London, Hurst and Blackett, 1911.

titue pas moins un *cas* que tous les curieux de psychologie étrangère observeront avec intérêt.

*
* *

Il est né à Dublin en 1856. Et cette origine irlandaise ne doit pas être perdue de vue. Né Irlandais mais, d'autre part, né protestant, M. Bernard Shaw doit à ces circonstances des traits marqués et, d'ailleurs, disparates. De l'Irlandais pur sang il a la vivacité, la verve endiablée ; mais son éternelle ironie est aux antipodes de ce lyrisme mélancolique où l'âme celtique se complut toujours.

M. Bernard Shaw se montre très attaché à sa nationalité irlandaise. Il est fier d'être Irlandais et non point Anglais. Il aime à mettre en relief la supériorité qu'Erin, selon lui, possède sur Albion : « Quand je vois, a-t-il écrit (dans *John Bull's other island*) l'Irlandais plein d'intelligence et de santé, courageusement supérieur aux sentimentalités puériles, aux susceptibilités et crédulités qui font de l'Anglais la dupe de tous les charlatans et l'idolâtre de tous les bêtas, je comprends que l'Irlande est le seul endroit du monde où fleurisse encore l'idéal historique de l'Angleterre ». Quelle thèse singulière ! Le lecteur sans doute en murmure déjà. Et le lecteur n'a pas tort ; mais cette façon abrupte et cavalière de vous jeter à la tête

avec un sérieux imperturbable un paradoxe énorme est monnaie courante dans l'œuvre de M. Bernard Shaw. Il faut, avec lui, s'habituer à marcher de secousse en secousse, d'étonnement en étonnement.

L'Irlande est la vraie Angleterre, l'Irlande est la seule Angleterre digne de ce nom : il n'en démordra pas. Et il vous le prouvera, comment donc ! avec une quantité d'arguments plus spécieux les uns que les autres, mais dont il faut reconnaître que, s'ils ne sont pas convaincants, ils sont joliment bien trouvés. Tant qu'on reste en contact avec la pensée capricante de M. Bernard Shaw, tant qu'on subit l'éblouissement de son style à facettes, on subit son prestige sinon son charme. Dès qu'on a jeté son livre et qu'on réfléchit sur les nouveautés qu'il propose, on constate tout ce qu'il entre dans ses arguties de sophisme et, comme on dit en son pays, de *bluff*.

« Comme écolier, a-t-il écrit, je fus un incorrigible paresseux et je m'en vante ». Ayant achevé ses classes dans un collège de sa ville natale, ce cancre orgueilleux en resta là, ses parents manquant des ressources nécessaires pour l'envoyer à l'université. M. Bernard Shaw qui sait beaucoup de choses les a donc apprises par lui-même, pêle-mêle et au hasard. Il est ce qu'on appelle un autodidacte. Oserai-je dire qu'il y paraît ? qu'il y paraît à je ne sais quoi de mal assimilé dans toute cette science acquise par l'auteur depuis le collège et

dont il fait volontiers étalage ? à je ne sais quoi encore dans ses thèses qui montre des antithèses un trop parfait dédain ? à je ne sais, en un mot, quel manque de réserve et de délicatesse et à quel mépris des nuances ?

Londres l'attirait. Il s'y fixa en 1876, âgé de vingt ans, pour y gagner sa vie comme il pourrait. Séduit par le journalisme, il fut successivement critique dramatique, critique musical, critique d'art. Toujours avec originalité et avec succès. Il publia ensuite quelques romans qui réussirent mal et qu'il renie à l'heure qu'il est, mais qu'il n'en faut pas moins rappeler parce que c'est comme romancier que M. Shaw débuta vraiment dans l'apostolat social... ou anti-social. *The irrational Knot* enseigne à l'être humain comme premier devoir de répudier le devoir et de se forger une vérité particulière. *An unsocial socialist* tourne en ridicule toutes les institutions qui n'ont pas l'individualisme pour base et la justice sociale pour objet.

*
* *

En effet, par une étrange violence faite à sa nature, M. Bernard Shaw (et c'est le plus paradoxal de ses paradoxes) a cru devoir couvrir du pavillon socialiste sa marchandise critique et philosophique,

romanesque et dramatique. Cet « intellectuel » à outrance, ce disciple *conscient*, ce disciple aggravé d'Ibsen et de Nietzsche, cet individualiste exaspéré se tient lui-même pour un socialiste de bonne marque. Le collectivisme est, à l'en croire, la panacée à tous les maux dont souffre la société. Dans la peinture de ces maux, M. Bernard Shaw déploie, certes, une incomparable maîtrise. Son pinceau, pessimiste furieusement, mais si brillamment réaliste, excelle à retracer les infamies, les abus, les contradictions de l'ordre social actuel ; mais on se demande en quoi le collectivisme y porterait remède. « Voilà pourquoi votre fille est muette », conclut un médecin de Molière après un diagnostic fantaisiste. « Voilà pourquoi il faut adopter le socialisme », conclut avec non moins d'assurance et aussi peu d'à propos M. George Bernard Shaw. Je n'y puis rien si les déductions de l'auteur irlandais me paraissent aussi coq-à-l'ânesques que celles du médecin de Molière...

Le socialisme anglais (comme d'ailleurs tous les socialismes) est né dans un milieu bourgeois et lettré. Il prit vers 1880 un immense essor. M. Bernard Shaw se trouvait alors à ses débuts, cherchant sa voie. Le socialisme — grâce à ce qu'il y a sans doute dans cette doctrine de subversif — exerça sur lui un attrait puissant. Une conférence d'Henry George, entendue en 1882, augmenta la tendresse du jeune auteur pour la religion nouvelle. La lecture du *Capital* de Marx acheva de le convertir.

M. Bernard Shaw adhéra bientôt ouvertement au socialisme.

Le groupe le plus en vue des socialistes intellectuels d'Angleterre était alors celui des Fabiens. Les Fabiens, ainsi désignés du Romain Fabius Maximus, surnommé Cunctator, c'est-à-dire le Temporiseur, ont pour tactique de ne rien brusquer, de ne rien précipiter, mais entendent mettre à profit toutes les occasions propices qui s'offrent pour frapper de grands coups en faveur de leurs idées. Constitutionnels en politique, hommes d'ordre dans la vie privée, les Fabiens — tout en se disant évolutionnistes — sont en fait des révolutionnaires d'autant plus dangereux qu'ils sont plus « opportunistes » d'apparence. M. Henderson les définit les « réalistes du mouvement socialiste ». Et cette appellation me paraît fort juste.

Elle convient en tout cas très exactement au socialisme de M. Bernard Shaw. Nulle trace d'illuminisme, nulle part faite au sentiment dans l'œuvre de cet apôtre. Il se réclame d'un idéal ou il fait comme s'il en avait un, mais il n'y a pas l'ombre d'idéalisme dans ses écrits. On se demande sur quoi donc il se fonde pour réclamer la destruction de ce qui existe et pour prétendre que ce qui viendra après vaudra mieux.

Car M. Bernard Shaw (et voilà encore une chose étrange) déclare à l'envi, en ses copieuses préfaces et dans les interminables scolies dont il alourdit ses pièces, qu'il ne croit pas au progrès.

C'est une opinion commune à beaucoup de sceptiques : je ne l'avais jamais rencontrée encore sous la plume d'un révolutionnaire militant. Les sentiments de M. Bernard Shaw à cet égard ne font pourtant aucun doute : « La raison, a-t-il écrit, pourquoi j'ignore dans *Cæsar and Cleopatra* la conception populaire du progrès, c'est qu'il n'existe aucune raison de croire que le moindre progrès ait été vraiment accompli depuis l'époque de César et de Cléopâtre ». La même opinion se retrouve, plus développée, dans le *Revolutionist's Handbook*, imprimé à la suite de *Man and Superman*. Les hommes croient qu'ils avancent, déclare M. Shaw, parce qu'ils se meuvent, mais c'est une erreur grossière. Parce que le monde se meut, il ne s'ensuit pas qu'il marche. Sa mobilité est bien plutôt comparable aux oscillations éternellement identiques du pendule, de gauche à droite, de droite à gauche : « Comparez nos actes, observe le Fabien Bernard Shaw, comparez nos codes avec les actes et les codes dont il est parlé dans les anciens textes classiques, tels qu'ils sont arrivés jusqu'à nous. Vous ne trouverez rien qui autorise à croire qu'un *progrès moral* ait été réalisé pendant les temps historiques, en dépit de toutes les tentatives romantiques des historiens pour reconstruire le passé sur cette hypothèse ». Ce langage a le mérite d'être clair. Mais exprime-t-il une vérité ? J'en suis moins certain. Je tiens avec M. Emile Faguet qu'il est difficile de croire au progrès quand

on compare deux époques qui se suivent, mais j'estime avec lui que le progrès apparaît beaucoup moins contestable quand on compare deux siècles très distants. Au demeurant et de toute façon, il n'est pas bon que le progrès soit nié. La vie deviendrait plus morne le jour où l'on prouverait scientifiquement l'exactitude de l'hypothèse atroce que Nietzsche a baptisée le *retour éternel*. Quant à l'énigme offerte par M. Bernard Shaw, quant à ce phénomène pathologique d'un révolutionnaire qui ne croit pas au progrès, je ne chercherai pas à l'expliquer. On peut seulement analyser M. Bernard Shaw. Il se comprend à peine. Il ne s'explique pas du tout.

Par une autre contradiction essentielle, M. Bernard Shaw, qui poursuit de sa haine le tiers-état, ne croit pas au « quatrième ». Il a marqué à maintes reprises une injurieuse défiance, ce n'est pas assez dire, un profond mépris, au prolétariat. Son maître Ibsen n'a pas traité dans l'*Ennemi du peuple* les masses électorales avec plus de dédain qu'il ne l'a fait lui-même dans certaines de ses préfaces : « La foule des électeurs, demande-t-il (*Man and Superman*) est-elle mieux instruite que les hommes d'Etat ou plus mal ? Plus mal, naturellement. Quel monde créons-nous par conséquent avec ces hommes publics professant à l'égard des foules électorales de la *considération* ? » Non moins éclatante, la « démophobie » de certains aphorismes du *Revolutionist's Handbook* : « La démocratie

substitue l'élection par une masse incompétente à la nomination par un petit nombre de corrompus », prononce M. Bernard Shaw. Et je ne prétends pas que cela soit absolument faux ; mais je répète qu'il est déconcertant de rencontrer ces « vérités » sous la plume d'un membre de la Société fabienne.

M. Bernard Shaw alléguera qu'il n'est pas démocrate, mais sur-démocrate, qu'il n'est pas socialiste, mais sur-socialiste. Ce roué de l'intelligence sait trop, en effet, que les hommes ne valent rien ; aussi a-t-il renoncé à attendre d'eux tels qu'ils sont un sain régime politique. Il compte pour cela sur ce qu'il appelle la *démocratie du surhomme*. Et sa propagande n'a d'autre but que de favoriser l'avènement de cette réforme.

Une *démocratie de surhommes*, voilà des mots qui hurlent — n'est-il pas vrai ? — d'être accouplés. L'explication que donne de sa formule M. Bernard Shaw n'est pas moins choquante que sa formule même. Il repousse de toutes ses forces le *culte des héros* cher à Carlyle et à Nietzsche. Il ne veut pas d'une élite appelée à dominer la foule. Il veut que tous les hommes deviennent des héros, il entend que la collectivité s'élève à la dignité d'élite et c'est à quoi, d'après lui, tend le socialisme bien compris : « Tant que tout Anglais, a-t-il écrit, ne sera point Cromwell, tout Français Napoléon, tout Romain César, tout Allemand Luther à la fois et Gœthe, le monde ne sera pas plus amélioré par ses

héros qu'une villa de Brixton ne le serait par la pyramide de Chéops. La production de telles nations est le seul vrai changement admissible pour nous ». L'idéal socialiste de M. Bernard Shaw est donc aux antipodes de l'idéal de médiocrité égalitaire professé par la plupart de nos politiciens démocrates. Il s'agit non pas de ramener le niveau général à une médiocrité dorée qui sera le lot commun, mais d'élever au contraire la masse jusqu'à ces sommets où seuls pour le moment quelques rares privilégiés se haussent.

Qui ne voit tout ce qu'il y a d'utopique et de chimérique dans un tel programme ? Il semble que le collectivisme figure pour M. Bernard Shaw une étape intermédiaire vers l'état social qui seul répond au fond à ses aspirations intimes : l'état d'anarchie. Il faut réformer les consciences individuelles par l'action collective de la loi. Après quoi, l'homme pourra se passer de législateurs et le surhomme démocrate voler de ses propres ailes. Pour un sociologue qui ne croit pas au progrès, quel ambitieux dessein ! Ah ! les contradictions de M. Bernard Shaw... Qu'on ne l'accuse pas, au demeurant, de poursuivre une tâche irréalisable. « On parle vaguement de moi, a-t-il déclaré, comme d'un socialiste, d'un visionnaire et d'un écervelé. Je ne suis rien de tout cela. Je suis tout le contraire. Je désire seulement *quelques réformes parfaitement pratiques* qui rendront l'homme décent et raisonnable, capable de vivre une vie raison-

nable et décente sans être obligé de se soumettre aux grandes injustices et aux mesquins ennuis qui nous assiègent aujourd'hui à tout instant ».

Quelques réformes parfaitement pratiques, cela est bientôt dit; mais sont-elles vraiment si pratiques, les réformes préconisées par M. Bernard Shaw?...

*
* *

Avant de trancher cette question, il en est une autre — préjudicielle, comme on dit au Palais — qu'il importe de résoudre. Convient-il vraiment (je le demande en toute sincérité) de prendre au sérieux M. Bernard Shaw et ses idées? Tout ce fatras plus ou moins contradictoire mérite-t-il l'attention de la critique? N'est-il pas vain de chercher dans cette œuvre des idées directrices, des principes cohérents, quelque chose qui ressemble à un système ou plus modestement à un programme? M. Bernard Shaw n'est-il pas un pur mystificateur?

On a tous les droits de se poser une telle question. M. Shaw procède uniquement par boutades, paradoxes, calembredaines. Ses pièces sont des « chroniques » où il apparaît comme un journaliste très spirituel sinon très délicat qui viserait surtout à étonner et à divertir. Il soutiendra demain

le contraire de ce qu'il avance aujourd'hui : peu importe, semble-t-il dire, je vous amuse ; que voulez-vous de plus ? Mais quand on vise à transformer la société, ni plus ni moins, ces contradictions ont — tant s'en faut — une importance capitale. Elles émaillent fâcheusement l'œuvre du dramaturge socialiste.

Souvent aussi, on lui a reproché ces coups de grosse caisse dont il accompagne sa prédication. Comme pour le reste, M. Bernard Shaw a laissé dire et a persisté. Illustre, glorieux, il continue ses façons de Barnum. Ce puffisme est une partie de son art et une partie de sa vie. Il en a fait un jour l'aveu dépouillé d'artifice : « Voyez le *savon Pears*, a-t-il dit à un visiteur (1), c'est une maison solide. Renonce-t-elle pour cela à couvrir les murs de ses affiches ? » Je suis peut-être ridiculement *vieux-jeu*, mais il me déplaît, je le confesse, de voir un littérateur, surtout un littérateur prétendant accomplir une œuvre d'éducation nationale, comparer ses écrits à un savon renommé. Elle n'est pas moins désobligeante, sa manie de faire son propre éloge dans ses pièces. Un personnage du *Doctor's Dilemma* déclare : « Je ne crois pas à la moralité. Je suis un disciple de Bernard Shaw ». Prié de dire qui est Bernard Shaw : « C'est l'homme, répond-il, le plus avancé qui vive aujourd'hui ». Il ne faut pas attacher à ces inconvenances une importance qu'elles

(1) Voir l'article de *La Revue* du 1er novembre 1908.

n'ont pas. Elles n'en contribuent pas moins, je le répète, à me rendre M. Bernard Shaw suspect.

Stendhal qui, avant lui, s'entendit fort bien à administrer sa gloire, conseillait aux jeunes gens d'entrer dans la vie littéraire par un duel : rien de tel, disait-il, pour mettre un nom en vedette. Soit qu'il connût la recette de Stendhal, soit que la même idée lui fût venue, M Bernard Shaw a débuté dans les lettres par un duel, un duel avec Shakespeare. Voltaire et Tolstoï se sont attaqués, eux aussi, à ce colosse. Mais comme les violences de l'auteur irlandais l'emportent sur celles de ses collègues ! « A bas Shakespeare ! Vive Ibsen ! » tel fut son cri de guerre pendant tout le temps qu'il rédigea, à la *Saturday Review*, la chronique dramatique. On attribuerait d'ailleurs plus d'importance à son réquisitoire contre Shakespeare si l'on n'y sentait je ne sais quelle insincérité, quel parti-pris d'*épater le bourgeois* par des incongruités : « A la seule exception d'Homère, écrivit-il un jour, il n'est aucun grand poète, pas même Walter Scott, que je méprise aussi parfaitement que Shakespeare, quand je mesure mon intelligence à la sienne ». Et voici qui est d'un goût meilleur encore : « La violence de ma colère contre Shakespeare atteint parfois un degré si extrême que ce serait vraiment pour moi un soulagement que de le déterrer et de le lapider ». Qui ne sent à de telles hyperboles l'intention préméditée de choquer, de scandaliser ? On peut aimer Shakespeare

plus ou moins : il est trop loin de nous pour exciter chez un homme de bon sens de telles ardeurs profanatrices. J'ajoute que ces *éreintements* du grand poète national contribuèrent largement à fonder la renommée de M. Bernard Shaw. Le méchant ne fait pas toujours, hélas! une œuvre qui le trompe.

Son théâtre n'étant qu'un perpétnel paradoxe, il est difficile de déterminer dans laquelle de ses pièces il a le plus mérité le nom de mystificateur. Il soutient, quant à lui, n'avoir jamais mystifié personne ; mais nous ne sommes pas tenus de le croire sur parole. Les clowneries intellectuelles de ce Little Tich de la sociologie ne sont pas toutes également heureuses. Il en est, dans le nombre, d'assez fades, d'assez mornes. Que penser par exemple de cet éloge du divorce : « Le divorce n'est pas la destruction du mariage, mais la première condition de son maintien. Mille mariages indissolubles font mille mariages et rien de plus. Mille divorces peuvent faire deux mille mariages, car les couples peuvent se marier de nouveau. Le divorce se borne à réassortir les couples, chose très désirable quand ils sont mal assortis. Il rend également les individus beaucoup plus enclins au mariage, surtout les individus prudents et fiers, avec un puissant respect d'eux-mêmes ».

La boutade n'est-elle pas ici bien lourde, bien appuyée et laborieuse ? On songe : « Cet auteur ne croit pas un mot de ce qu'il dit, il se moque de nous ». Et l'on redoute d'être dupe. Et le sentiment

d'insécurité que son commerce, en tout cas, inspire, enlève à son œuvre beaucoup de sa valeur et même de son intérêt.

*
* *

Les polémistes de la littérature ont toujours été attirés par le théâtre. C'est l'histoire de Voltaire; c'est le cas aujourd'hui de M. Paul Bourget en France, de M. Bernard Shaw en Angleterre; mais alors que M. Paul Bourget, homme de tradition, coule ses idées conservatrices dans le moule dramatique consacré par l'usage, M. Bernard Shaw, démolisseur intégral, s'est empressé de jeter par dessus bord les anciennes règles.

Sa réforme du théâtre est conçue dans le même esprit que sa réforme des mœurs : Arrière les règles et les conventions! Sur la scène comme dans la vie, que le bon plaisir fasse loi! Chacun obéisse à son démon et le monde deviendra habitable et l'Angleterre étonnée verra surgir des auteurs ivres de génie. Les pièces de M. Bernard Shaw sont construites avec une parfaite désinvolture. L'auteur néglige souvent la division en actes, presque toujours la division en scènes. Les péripéties, mal amenées, mollement enchaînées, se succèdent dans un va-comme-je-te-pousse désordonné. Ni composition, ni gradation. On pourrait

presque ajouter : ni action. Il ne se passe presque rien dans les pièces de M. Bernard Shaw. La diversité, l'agitation de la vie, si nécessaires au théâtre, ne brillent que par leur absence. Les drames de cet auteur ne reflètent que la diversité, l'agitation de sa pensée. Tout se borne à des discussions mises en dialogues.

Il en fut ainsi dès les premières pièces de M. Shaw; mais dans ses dernières ce défaut s'est considérablement aggravé. *Arms and the Man*, *Man and Superman* ne contiennent plus ni situations, ni types, ni caractères. Ces drames ne sont plus que des palabres spirituels, bourrés d'intentions satiriques et où l'auteur, qui se met constamment en scène, (alors que le genre dramatique devrait être impersonnel entre tous) se moque avec plus ou moins d'agrément des pantins dont il tire les ficelles et, par contre-coup, de ses spectateurs.

M. Bernard Shaw (et c'est d'ailleurs son originalité) a créé de la sorte une nouvelle formule dramatique. Ses pièces n'exposent pas des conflits de devoir (il ne croit pas au devoir), elles ne montrent pas des forces ennemies entrant en lutte, mais elles font assister au choc d'idées et d'opinions contradictoires. Seul, en effet, le jeu des idées intéresse M. Bernard Shaw, alors que celui des passions lui paraît une chose vulgaire et un ressort dramatique usé. M. Shaw poursuit tout spécialement l'amour et ses complications d'une rude animosité. Il ne dit pas l'*amour*, mais bien « le romantisme » ou « le

thème sexuel » et il faut voir de quel air méprisant il en parle : un ombrageux puritain ne s'emporterait pas avec plus d'éloquence qu'il ne fait contre la « systématique idolâtrie du sensualisme ». Bernard Shaw veut des auditeurs moins frivoles que ceux qui s'intéressent à des drames d'amour. Il convoque au pied des tréteaux où on le joue « le riche marchand anglais évangélique qui, lorsqu'il veut de la sensualité, la pratique et ne se contente pas d'idées voluptueuses et romantiques ».

Mais je doute que les « riches marchands anglais » affluent aux salles de spectacle où l'on donne *Candida* et *Widowers' Houses*. Les drames de M. Bernard Shaw sont des drames à thèses. Or les « riches marchands anglais » doivent être comme les riches marchands de partout : peu sensibles aux beautés de la littérature d'idées et de propagande. Bernard Shaw, rappelant que « Napoléon avait promis à Talma un parterre de rois », écrit : « Je souhaite, quant à moi, un parterre de philosophes ». Cette ambition s'explique fort bien de la part du dramaturge irlandais. Il est certain que ses pièces sont pleines d'idées et en font naître d'autres ; mais on achète très cher cette jouissance toute intellectuelle : à force de réfléchir et de discuter, les personnages de M. Shaw, encore une fois, oublient de vivre. Ce sont des automates uniquement guidés par l'intelligence : ce ne sont pas des êtres humains. Ils sont capables d'intéresser ou de divertir des *intellectuels* : ils ne sauraient exciter l'enthousiasme ou seule-

ment la curiosité d'un parterre de simples honnêtes gens. Je le répète : quand M. Bernard Shaw aura cessé de scandaliser ses compatriotes, il les ennuiera mortellement.

Il manque à son théâtre ce qui est l'âme de toute littérature : l'émotion et cette beauté qui naît de l'émotion, la poésie. On comprend que M. Shaw ait Shakespeare en horreur. C'est la haine de la prose pour la poésie, de la parole rampante pour la parole ailée, de Caliban pour Ariel. Loin de nous l'intention de médire de l'ironie. Sa place est marquée dans les lettres. Elle y a un rôle à jouer, une fonction à remplir, comme dans la vie. Shakespeare la mania magistralement. Et comme ses retours d'ironie succédant à un élan de passion ou à un cri d'émotion vraie sont poignants ! A régner seule, toutefois, l'ironie ne tarde pas à fatiguer. Preuve en soit le théâtre de M. Bernard Shaw. Cet homme qui se pose en réformateur humanitaire est atrocement sec. Que n'est-il moins réfléchi et plus inspiré ? Mais la plus belle fille du monde, hélas ! ne peut donner que ce qu'elle a. M. Shaw, inaccessible à l'émotion, ne nous émeut pas. C'est grand dommage. Combien ses pièces ne souffrent-elles pas de ce que le don des larmes lui ait été si radicalement refusé !

Bien qu'il professe pour la passion ou, comme il dit, pour le *romantisme* une indicible inversion, M. Shaw n'en a pas moins traité une fois un thème purement sentimental. La pièce où il a dérogé à son habitude presque constante s'intitule *Candida*. Une brève

analyse fera paraître la manière, purement intellectuelle, dont M. Bernard Shaw expose et tranche les problèmes. Cette pièce d'amour se termine par la défaite de l'amour et la victoire de la raison.

Elle a ce mérite de mettre en scène des personnages moins inconsistants, moins « exsangues », comme a dit M. Filon (1), que les autres ouvrages de l'auteur irlandais. Le révérend James Morell, sa femme Candida et le poète Eugen Marchbanks, le Sigisbée de Candida, sont tous trois dessinés avec finesse et fermeté. Le révérend James Morell est un *grand bébé*. Socialiste chrétien très docte, conférencier très applaudi, il n'en est pas moins très inférieur à Candida. C'est elle qui, sans qu'il y paraisse, dirige la maison. Tout en restant la vertu même, Candida a une sorte de flirt, ah ! certes, bien innocent avec un très jeune poète très suave, Eugen Marchbanks. Candida traite Eugen Marchbanks avec infiniment de mansuétude. Preuve en soit qu'elle l'autorise à lui lire ses poèmes. Mais le poète se trompe sur le sentiment qui inspire Candida. Il se croit aimé d'elle. Et cette infatuation l'incline à tenir au révérend James Morell ce langage : « Candida ne vous aime pas. C'est moi qu'elle adore. Vous la rendez malheureuse, alors qu'elle vivrait à mes côtés une existence paradisiaque. Souffrez donc que je vous l'enlève ».

(1) Voir son article dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 novembre 1905.

Le révérend James Morell n'a jamais ouï si impertinent langage. Il commence par tomber de son haut. Ayant recouvré ses esprits, il consent à discuter avec l'insidieux jeune homme qui médite de jeter le trouble dans son foyer. A eux deux, ils imaginent cette solution : entre le pasteur et le poète, Candida décidera. Le barbon et le chérubin plaideront tour à tour leur cause. Après quoi l'objet du litige sera mis en demeure de le trancher. La situation est bizarre, mais elle est originale et M. Shaw en a tiré un excellent parti. La scène où James Morell et Eugène Marchbanks proclament leurs mérites est vraiment très neuve : « Je n'ai rien à vous offrir, déclare le révérend à sa femme, sinon ma force pour votre défense, mon honnêteté de desseins pour votre sûreté, mon habileté et mon industrie pour votre subsistance et ma position pour votre dignité ». Invité à dire ce qu'il offre, le poète s'écrie : « Ma faiblesse, mon désespoir, les aspirations de mon cœur ! » Sur quoi Candida déclare : « Je me donne au plus faible des deux ». Le spectateur, naturellement, croit comprendre que le plus faible des deux, c'est le poète, mais Candida explique que c'est son mari. Les raisons qu'elle assigne à sa décision sont assez mauvaises, mais sa décision même est piquante. Et combien « shavienne » (ce néologisme est aujourd'hui généralement admis), cette façon de traiter une affaire de cœur comme une affaire de raison, cette façon de trancher au nom d'une idée

une difficulté sentimentale. « Le cœur a ses raisons que la raison ne comprend pas », a dit La Rochefoucauld. M. Bernard Shaw n'admettra jamais cette pensée. Et sa Candida a sans doute pour le *romantisme* la même horreur sacrée que lui-même. Une femme « comme elles sont toutes », ou à peu près, placée entre le mari et le poète, se laisserait-elle, si elle aimait vraiment, (et Candida paraît aimer vraiment Eugène Marchbanks) dicter sa conduite par une idée? Je n'en crois rien. Les hommes et les femmes ne sont pas ces machines à raisonner que nous montre le théâtre de M. Bernard Shaw. En ignorant systématiquement le *romantisme* de l'existence, M. Shaw trace forcément de celle-ci une image cruellement déformée. Le *thème sexuel* a toujours été cette moelle des lions dont la littérature s'est nourrie. On ne voit vraiment pas ce que la littérature gagnerait à suivre un autre régime.

Candida, entre autres mérites, a celui d'être une pièce claire. On n'en saurait dire autant de la généralité des ouvrages de M. Bernard Shaw. Il s'est plaint souvent de ce qu'on travestît sa pensée. A qui la faute, vraiment? Il lui arrive de plaider si brillamment le pour et le contre qu'on éprouve beaucoup de peine à discerner, au milieu de toute cette dialectique, le point de vue de l'auteur. Il n'a pas été d'ailleurs sans voir cet écueil et sans le signaler : « Ce qui fait croire à l'obscurité de mes pièces, a-t-il écrit, c'est que je mets à la scène les diverses façons de comprendre un problème...

Tous les points de vue défilent, y compris le mien, sur lequel j'insiste peut-être un peu plus que sur les autres ».

Il existe heureusement pour contrôler la pensée de M. Bernard Shaw un moyen précieux : la lecture de ses préfaces. M. Shaw a écrit plus de préfaces encore que Dumas fils, et plus tapageuses et plus étincelantes. Son véritable talent qui est un talent d'essayiste et de moraliste (ou si l'on préfère d'immoraliste) se donne libre cours dans ces morceaux dont quelques-uns sont d'un maître pamphlétaire. En principe, je me défie des préfaces. Quand elles ne nuisent pas franchement à l'ouvrage qu'elles commentent, elles sont pour le moins inutiles. Un bon livre n'a pas plus besoin d'une préface pour être excellent qu'une jolie femme n'a besoin d'un chapeau pour être tout à fait belle. Il est de vaines préfaces, il en est qui font bâiller, il en est qui font sourire, il en est qui rendent enragé. Mais les avant-propos de M. Bernard Shaw valent souvent mieux que ses propos mêmes. Il a inventé la préface qui dédommage, la préface qui rachète. Le cas est assez rare pour mériter d'être noté.

*
* *

« La fonction de la comédie, a-t-il dit, ne on-

siste en rien moins qu'à détruire l'ancienne morale établie ». En vertu de ce principe, le dramatiste anglo-irlandais a déclaré la guerre à tous les principes.

Ibsen s'était proposé un dessein pareil. La plupart de ses pièces visent à substituer aux *valeurs* anciennes des *valeurs* nouvelles, plus en harmonie, d'après lui, avec notre époque ; mais Ibsen était un affreux rétrograde en comparaison de M. Bernard Shaw. Ce n'est pas tant la morale établie que l'ordre social tout entier que ce dernier poursuit de sa haine. Rien ne trouve grâce devant ses dénigrements et ses ricanements. Jusque dans ses pièces historiques (*Caesar and Cleopatra*, *The Man of Destiny*, *The Devil's disciple*) il faut que sa verve caustique s'épanche rétrospectivement. Ce diable d'homme trouverait dans le déluge universel matière à polémique.

Ses « charges à fond » embrassent les peuples et les individus, les lois et les idées. Il a flagellé les Anglais comme nation, surtout dans *John Bull's other Island* et dans *The Man of Destiny*. Le portrait que trace de l'Anglais son Napoléon ne manque pas de saveur : « Tout Anglais, déclare l'Homme du Destin, est né avec certain pouvoir miraculeux qui le rend maître du monde. Quand il désire une chose, il ne convient jamais vis-à-vis de lui-même qu'il la désire. Il attend patiemment jusqu'à ce que naisse dans son esprit, nul ne sait comment, une ardente conviction que c'est son

devoir moral et religieux de conquérir ceux qui possèdent cette chose qu'il désire. Alors il devient irrésistible. Comme l'aristocrate, il fait ce qu'il lui plaît et empoigne ce dont il a envie. Comme le boutiquier, il poursuit son dessein avec le savoir-faire et la constance que donnent de fortes convictions religieuses et un sens profond de la responsabilité morale. Il n'est jamais embarrassé pour trouver une attitude morale efficace. En qualité de grand champion de l'indépendance et de la liberté nationales, il conquiert et annexe la moitié du globe et appelle cela *colonisation*. A-t-il besoin d'un nouveau marché pour ses marchandises avariées de Manchester? il envoie un missionnaire enseigner aux indigènes l'Evangile de paix. Les indigènes massacrent le missionnaire et il s'élance en armes pour la défense de la chrétienté, livre combat pour elle, conquiert pour elle et s'empare du marché comme d'une récompense du ciel ».

Evidemment, c'était chose audacieuse que de *blaguer* si cruellement le peuple anglais du haut d'une scène anglaise. C'était aussi chose assez nouvelle. Ce sport si florissant en France qui consiste à dire de la nation le plus de mal possible est peu répandu encore en Grande-Bretagne. M. Bernard Shaw l'a acclimaté avec succès, c'est-à-dire que les pièces où il s'y livre ont provoqué tout le scandale désirable.

Parmi les « corporations » que M. Bernard Shaw poursuit de ses sarcasmes, il faut citer en bonne

place les médecins. *The Doctor's dilemma* qui les traîne dans la boue est d'ailleurs une de ses pièces les plus médiocres : « Toutes les professions, pose-t-il en axiôme, sont des conspirations contre les laïques ; mais la conspiration médicale est la plus lâche et la plus désastreuse ». Il y a beaucoup à dire, certes, sur la façon dont les médecins exercent leur industrie. Il y a longtemps, du reste, qu'on en fait des pièces. Depuis Molière, c'est un sujet classique ; mais certains griefs de M. Bernard Shaw sont si absurdes, ce « penseur » qui a déclaré la guerre au sentiment et qui se vante de « déchirer le voile d'idéalisme dont les faits sont masqués » sacrifie par endroits à une si sotte sensiblerie, qu'on se refuse à prendre au sérieux les réformes qu'il propose. M. Shaw ne connaît, nous l'avons déjà dit, qu'un remède aux maux qu'il dénonce, mais c'est une panacée : le socialisme. Il juge détestable qu'un médecin soit payé en raison du nombre d'opérations qu'il fait. Le médecin devrait pour cette besogne recevoir de la collectivité une somme fixe. De la sorte, il ne serait point tenté d'entreprendre des opérations qui ne sont pas nécessaires. Mais qui ne voit l'inconvénient d'un tel système ? N'est-il pas à craindre que le chirurgien, payé par la collectivité, ne cherche à opérer le moins possible, puisqu'il ne sera pas rétribué en raison de la somme de travail qu'il fournira ?

M. Shaw possède les yeux du lynx pour découvrir les tares de l'homme actuel dans la société

actuelle, mais il affecte de croire si fermement à la vertu du collectivisme pour régénérer le monde que l'homme socialiste de demain lui apparaît orné de toutes les vertus. Nous craignons fort, hélas! que les médecins, comme d'ailleurs l'humanité entière, ne restent éternellement identiques à eux-mêmes sous n'importe quel régime. Les cadets ressembleront à leurs aînés en ce qu'ils seront toujours partisans du moindre effort. Toute législation qui ne compte pas avec la malice foncière de l'individu est viciée dès le principe.

Mais ce n'est pas aux Anglais, ce n'est pas aux médecins que M. Bernard Shaw réserve ses plus rudes coups. La propriété et le mariage formant les bases essentielles de la société contemporaine, c'est à la propriété et au mariage que l'écrivain révolutionnaire s'attaque avec le plus de méthode et d'emportement.

Elles sont en grande partie justifiées, les imprécations que lui arrache le culte du veau d'or. L'argent a pris dans le monde contemporain une place envahissante et passablement répugnante. La richesse est la seule supériorité devant laquelle aujourd'hui tous s'inclinent. Au grand détriment de la moralité publique. M. Bernard Shaw dénonce avec violence ce rôle corrupteur de l'argent. Parfois aussi, il plaide en faveur de ses capitalistes les circonstances atténuantes. Mrs Warren, par exemple (*Mrs Warren's profession*) s'est enrichie par le proxénétisme ; mais sa « profes

sion » suspecte lui fut *imposée* par les « nécessités sociales ». En raison de quoi, M. Bernard Shaw consent à lui marquer une certaine indulgence.

Mais les capitalistes de proie qu'il met en scène, les Sartorius (*Widowers' Houses*), les Bodger et Undershaft (*Major Barbara*) sont de véritables brigands, indignes de pitié. L'ignominie des « classes possédantes » est inscrite sur leur front en lettres de feu. Sartorius est un misérable qui accumule d'immenses richesses en hébergeant toute une population ouvrière dans des masures infectes. Ce coquin est père d'une fille qu'il voudrait marier honorablement. Trench, qui remplit toutes les conditions requises du gendre idéal, se présente. Et il est agréé ; mais apprenant l'origine des revenus de son futur beau-père, il esquisse un mouvement de révolte. Il fait mine de rompre. Sartorius s'empresse alors d'instruire ce novice. Il est bien dégoûté, morbleu ! Ignore-t-il donc que l'or des Trench n'est pas beaucoup plus propre que celui des Sartorius ? Si les Trench se réjouissent de si beaux revenus, c'est tout simplement parce qu'ils possèdent une hypothèque sur les *slums* de Sartorius. Trench aurait grand tort vraiment de faire la petite bouche. Tout remué par ce discours, Trench demande à réfléchir. Comprenant qu'il lui serait impossible de vivre dans la pauvreté, il se réconcilie avec sa propre fortune et même avec celle de son beau-père. Il épousera la fille de Sartorius et on lancera, en famille, une nouvelle affaire de *slums*.

Les ploutocrates ne sont pas moins âprement pris à partie dans *Major Barbara*. Cette pièce est dirigée à la fois contre la propriété et contre la religion. M. Bernard Shaw est un de ces philosophes anglais, moins rares aujourd'hui qu'hier, toutefois peu communs encore, qui osent se dire athées. M. Bernard Shaw ne croit qu'à l'Humanité (par un grand H). Il croit peut-être aussi au Diable et mériterait en tout cas de l'avoir pour patron (un souffle de méphistophélisme desséchant traverse la plupart de ses drames), mais il ne croit pas au Dieu personnel des chrétiens. Il se méfie même, avoue-t-il, de l'homme « dont le Dieu est dans les cieux » : le croyant n'en est que plus libre, pense-t-il, pour agir sans son Dieu sur la terre. Au surplus, la triste morale chrétienne est inapplicable : « L'homme, écrit M. Bernard Shaw, ne peut pas être chrétien. Je l'ai essayé et je l'ai trouvé impossible, à la fois en principe et en fait. Tout propos de christianisme pratique est présentement pur gaspillage de mots ».

Dans *Major Barbara*, la religion est incarnée par une jeune fille, Barbara Undershaft, et la richesse par le père de celle-ci. M. Undershaft, de la maison Undershaft Lazarus et C[ie], est à la tête de la plus grande fabrique de canons du monde. Son sens moral a été complètement anéanti et par l'inhumaine industrie qu'il exerce et par l'argent fabuleux qu'il gagne. Il avoue crûment que la guerre est une ignominie : « Aucune goutte de sang n'a jamais été versée pour une cause vraiment juste »,

mais peu lui importe. La guerre l'enrichit : « Vive la guerre ! » Avec une franchise qui a son mérite, mais qui ne se rencontrerait jamais dans la vie, Undershaft expose le rôle politique de sa maison : « Supposez-vous donc que vous-même et une demi-douzaine d'amateurs de votre genre, assis en rond dans cette absurde usine à caquets, vous pouvez commander à Undershaft et Lazarus ? Non, mon ami, vous ferez ce qui nous paye. Vous ferez la guerre quand cela nous conviendra, vous maintiendrez la paix, si la guerre ne nous convient point. Vous découvrirez que l'industrie exige certaines mesures quand nous aurons décrété ces mesures. Si je désire une chose pour maintenir nos dividendes élevés, vous découvrirez que mon désir répond à un besoin national ».

Tel est le cynique personnage que sa vertueuse fille, Barbara Undershaft, philanthrope enthousiaste et major dans l'Armée du salut, entreprend de convertir. Elle voudrait qu'il visitât la « caserne » où elle travaille. Un spectacle si touchant, pense-t-elle, fera sûrement de son père un chrétien. Undershaft accepte l'invitation de son enfant, mais à condition que Barbara viendra visiter à son tour les usines paternelles. Qui sait ? La vue des miracles réalisés par l'industrie contemporaine fera comprendre peut-être à Barbara toute la beauté pratique de l'œuvre d'Undershaft et Lazarus, tout le prestige de la richesse et toute la mesquine inutilité des entreprises du général Booth.

Ainsi raisonne Undershaft. Et il se trouve qu'il raisonna juste. Les collègues salutistes de Barbara s'aplatissent devant Undershaft parce qu'il est riche. Oubliant l'origine de sa fortune, ils implorent ce crocodile en faveur de leurs œuvres. Et Undershaft achète l'Armée du salut comme il achèterait des politiciens tarés. Barbara est fortement ébranlée par ce spectacle dans sa conscience chrétienne et salutiste. Sa visite aux usines paternelles, si splendidement aménagées, si confortables, si ordonnées, achève de la retourner : « Hier, déclare-t-elle, à son père, j'aurais dit que j'étais entre les mains de Dieu ; mais vous êtes venu et vous m'avez montré que j'étais aux mains de Bodger (un grand distillateur) et d'Undershaft ». La religion chrétienne est une force usée, semble conclure M. Bernard Shaw. La force de l'argent s'est substituée à toutes les forces. A son tour la religion socialiste détrônera la religion de l'argent et réduira à néant l'action démoralisante de la richesse par une répartition plus équitable des fortunes.

Observons maintenant M. Bernard Shaw aux prises avec son autre bête noire : le mariage. « Le mariage, a-t-il prononcé, est la plus licencieuse des institutions humaines et c'est tout le secret de sa popularité. La confusion de *mariage* avec *moralité* a plus fait pour détruire la conscience de la race humaine que toute autre erreur ». Pourquoi M. Bernard Shaw a-t-il cette mauvaise opinion du mariage?

Parce qu'il a très mauvaise opinion de la femme. Ce qui ne l'empêche point d'ailleurs de se dire — ou plutôt de se prétendre — féministe. M. Bernard Shaw réclame en faveur de la femme des réformes radicales, grâce à quoi une transformation s'opérera dans son caractère. Et certes il est urgent que cette transformation s'accomplisse. Car la femme d'aujourd'hui, telle qu'elle se reflète dans le théâtre de M. Bernard Shaw, (à l'exception de *Candida* et de quelques autres pièces) est une créature singulièrement dépravée. L'immoraliste irlandais professe sur ce qu'il n'appelle pas « la plus aimable moitié du genre humain » des idées à peine plus favorables qu'un Strindberg. La femme n'est pour lui qu'une force de la nature, aveugle, stupide et généralement malfaisante. Elle n'a pas plus de conscience qu'une trombe de pluie ou une colonne de grêle. M. Shaw, comme la plupart des misogynes, se défend d'être misogyne ; mais, s'il n'est pas misogyne, qui donc, juste ciel ! est misogyne ?

La femme a d'ailleurs, d'après lui, empiré au cours des siècles. M. Shaw (ne serait-ce pas son socialisme qui lui inspire cette théorie ?) accuse les conditions de la vie moderne d'avoir interverti les rôles du jeune homme et de la jeune fille. De sorte que l'institution du mariage est empoisonnée dans sa source. De *chasseur* qu'il était autrefois l'homme est devenu *gibier*. Ce n'est plus lui qui poursuit, c'est lui qu'on traque. La jeune fille ne comptant qu'à partir du jour où elle est ma-

riée, il lui faut coûte que coûte trouver un mari. C'est à quoi on l'entraîne, c'est à quoi elle s'exerce dès sa plus tendre enfance. Dans une très curieuse pièce où il a rhabillé à la moderne le type de Don Juan (*Man and Superman*), M. Shaw met en relief ce caractère anormal, monstrueux du mariage contemporain : son Don Juan n'a pas assez de toutes les Espagnes pour échapper en automobile à des poursuites intéressées.

L'auteur de *Man and Superman* veut bien spécifier que c'est parce que la jeune fille moderne est si mal élevée qu'elle est si peu digne de l'estime du parti socialiste ; mais ces réformes qu'il conviendrait d'apporter à son éducation, il les définit très vaguement. Et le peu qu'il en dit suffit d'ailleurs à plonger les non socialistes dans l'étonnement. Une de ses idées favorites consiste à déclarer que les passions ne sont pas cette chose funeste que bat en brèche la morale actuelle. M. Shaw ne condamne que *la* passion, l'amour flétri par lui du nom de romantisme. *Les* passions, il importe au contraire de les saluer très bas. Il conviendrait même que l'être humain, loin de les réprimer, comme on l'invite à faire, leur donnât libre cours : « Reniez tout devoir, conseillerait-il volontiers aux *petites oies blanches* (s'il en reste !) refusez-vous aux esclavages qu'on vous impose ; vivez votre vie ; n'acceptez pas ces disciplines traditionnelles qui ne laissent que des regrets tardifs à ceux qui s'y plièrent ». L'interprète

le plus autorisé de la doctrine *shavienne*, M. Archibald Henderson, suppose dans son livre qu'une jeune femme, fatiguée de s'entendre recommander l'abnégation et le sacrifice, vient demander conseil à M. Bernard Shaw : « Agissez selon votre plaisir, lui répond ce bon apôtre. Essayez combien perverse vous pouvez être, comme vous éprouveriez à quel degré de bonté vous pouvez parvenir. A supposer le pire, vous ne ferez que découvrir quelle sorte de personne vous êtes. A supposer le mieux, vous reconnaîtrez que vos passions, pour s'être impartialement, réellement et honnêtement relâchées, vous disciplineront avec une sévérité inconnue de vos amis conventionnels, abandonnés à la mécanique routine de la mode ». Une autre solution heureuse du *problème sexuel*, ce serait, d'après M. Bernard Shaw, l'adoption de la polyandrie. Du moins semble-t-il approuver la boutade d'une jeune personne qui déclare dans une de ses pièces : « Je les aime tous les deux (*Reginald* et *Sinjon*). Il me plairait d'être mariée avec tout un lot d'hommes. J'aimerais avoir Rejjy à poste fixe, Sinjon pour le concert, le théâtre, les soirées, enfin quelque grand saint austère une fois par an à peu près, à la fin de la saison ». Si d'ailleurs nous protestions avec indignation contre une mode si subversive, M. Bernard Shaw se montrerait ravi et si nous poussions l'esprit philistin jusqu'à traiter sa doctrine d'immorale, il se dirait qu'il a atteint son but qui est essentiellement de scandaliser. Et,

au demeurant, il nous renverrait à la préface de *The Shewing up of Blanco Posnet* où l'on trouve cette phrase : « Un acte immoral, une doctrine immorale ne sont pas nécessairement un acte et une doctrine coupables », proposition en harmonie avec toute sa pensée.

En résumé, la propagande shavienne tend à glorifier l'individu et ses instincts. M. Shaw prêche à sa manière la *volonté de puissance*. C'est par là qu'il s'apparente à Nietzsche, quelques divergences, d'ailleurs, qui le séparent de ce philosophe. De ces divergences, celle qu'il importe de noter surtout est la suivante : tout pénétré de l'idéal classique qui s'allie chez lui si étrangement à l'individualisme romantique, fils de deux races belliqueuses, l'allemande et la polonaise, Nietzsche défend avec énergie la *vie héroïque*. Il a pour les sociétés, pour les civilisations guerrières une sincère prédilection, il aime la guerre elle-même pour l'enthousiasme dont elle soulève les belligérants, pour certaines vertus primitives qu'elle favorise, pour l'atmosphère *dionysiaque* en un mot dont elle s'enveloppe.

M. Bernard Shaw pense très différemment. A cet égard encore, il est bien l'*Anti-Kipling* que nous dénoncions au début de cette étude. Impérialisme et militarisme, il les repousse l'un et l'autre de toutes ses forces. Il s'enorgueillit d'incarner l'Angleterre nouvelle, cette Angleterre avide de réformes purement sociales, cette Angleterre paci-

fique, sinon *pacifiste*. M. Bernard Shaw va d'ailleurs dans l'anti-militarisme beaucoup plus loin que ses compatriotes. Il aperçoit dans le soldat le plus haïssable des « anachronismes ». Et quand cet auteur hait quelqu'un... « Les soldats, écrit-il, expient leur esclavage et leur état hors la loi en devenant, relativement à de libres civils, destructeurs, cruels, malhonnêtes, tyranniques, hystériques, menteurs, alarmistes chez eux et terroristes à l'étranger, politiquement réactionnaires et professionnellement incapables ». Les soldats qu'il met en scène répondent à merveille à cette définition si fine et si nuancée. Surtout leur bêtise est sans fond. César *(Caesar and Cleopatra)*, le général Burgoyne *(The devil's disciple)* évoquent le colonel Ramollot de sinistre mémoire. Napoléon, à qui Bernard Shaw consacra sa pièce *The Man of Destiny*, est peut-être un peu moins malmené ; mais, dans ce cabotin plus italien que français, dans ce coquin sans envergure qui vole la caisse de son régiment et vend sa femme aux membres du Directoire, comment reconnaître le Napoléon de l'histoire et de la légende, le « grand Empereur » de Béranger, Victor Hugo... et Henri Heine ? Et qu'on n'allègue pas : « Napoléon fut un grand capitaine ». Un « grand capitaine » ? Qu'est-ce que cela ? demande M. Shaw. Il n'est pas de grands capitaines. Ce ne sont point l'intelligence et la vaillance qui gagnent les batailles : c'est le hasard. Par exemple, c'est l'instinct propice d'un cheval qui a fait tourner au profit des armes fran-

çaises la journée de Lodi. En trouvant le gué qui permit à une poignée de cavaliers de prendre de flanc le vieux Beaulieu, cette brave bête (c'est le cheval que je veux dire) accomplit un exploit dont Napoléon eût été tout à fait incapable et dont il a recueilli injustement tout le bénéfice : « Vous n'auriez pas osé donner l'ordre de charger le pont, déclare au généralissime un jeune lieutenant, si vous ne nous aviez vus de l'autre côté de la rivière. Je dis par conséquent que la bataille de Lodi a été gagnée par celui qui trouva le gué. Et qui donc l'a trouvé ? C'est moi qui traversai le premier, je sais bien ; mais le gué même, c'est mon cheval qui l'a trouvé. C'est donc mon cheval, le véritable vainqueur des Autrichiens ». S'il s'agissait d'une boutade, elle serait admissible. On sourit et l'on passe. Mais il ne s'agit pas d'une boutade. M. Shaw entend que nous prenions au grand sérieux les indigentes facéties de *The Man of Destiny* et d'*Arms and the Man*. Cette dernière pièce se déroule pendant la guerre serbo-bulgare de 1885. Représentée alors que la reine Victoria vivait encore, elle fit beaucoup jaser les Londoniens. Si bien que le prince de Galles s'en fut assister, lui aussi, à ce spectacle. La chronique rapporte que sa face, de toute la soirée, ne se dérida point.

Et de fait, la pièce de M. Bernard Shaw est peu comique. Cet auteur tente d'y prouver que le courage est une affaire de nerfs et qu'au demeurant ce n'est pas le courage, mais la lâcheté qui carac-

térise le soldat. L'officier qui joue dans cette pièce le principal rôle avoue n'emporter jamais dans sa cartouchière que du chocolat. Sa dernière tablette consommée, il n'est plus qu'une loque sans dignité.

M. Bernard Shaw est un terrible iconoclaste, je serais même tenté de dire : un terrible salisseur. Un irrésistible instinct le pousse à bafouer tout ce que les siècles ont admiré, à maudire tout ce qu'ils ont aimé. Il n'est content que lorsqu'il ricane ou lorsqu'il profane. Son rire pervers est celui de Thersite.

Dans sa psychologie haineuse du militaire, quelle étroitesse de vue, quel parti-pris, quelle méconnaissance aussi de la réalité ! Et, pour y revenir, quelle différence, sur ce point spécial, entre la façon de penser de Nietzsche et la façon de railler de M. Bernard Shaw ! Des critiques superficiels ont noté « l'appel au surhomme » qui se dégage de leurs écrits à tous les deux ; mais ces mêmes critiques ont bien à tort passé sous silence les différences radicales qui séparent leur *surhomme* à l'un et à l'autre. Le surhomme de M. Bernard Shaw n'est qu'un sous-homme.

Parmi les moralistes d'une époque qui a tout remis en question, M. Bernard Shaw se distingue par la violence intransigeante qu'il apporte à cette œuvre de « transvaluation des valeurs » qui s'accomplit sous nos yeux et qui ne vise à rien moins qu'à détruire le christianisme ainsi que la société basée sur cette religion. Nietzsche et Ibsen,

Strindberg et Shaw, c'est par la tendance antichrétienne, en effet, qu'ils se ressemblent.

J'observe en passant que ces quatre iconoclastes furent tous élevés dans la religion protestante. Et je rapproche cette circonstance d'une remarque échappée à M. Bernard Shaw : « Le protestant, a-t-il dit, est théoriquement un anarchiste, dans la mesure où l'anarchisme est praticable au sein des sociétés humaines, c'est-à-dire qu'il est individualiste, libre-penseur, *whig*, libéral, qu'il se défie de l'Etat et le bat en brèche, qu'il est un révolté ». Et je me demande si l'inclination du protestant à l' « anarchisme » ne doit pas être rangée parmi les autres *découvertes* problématiques de M. Bernard Shaw. Il est du reste bien évident qu'un tel examen risquerait de nous entraîner fort loin. Réservons ce sujet pour une occasion plus propice.

Une autre question, d'ailleurs plus importante, se pose : quel sera le résultat de cette formidable poussée révolutionnaire ? Une page célèbre de Taine trace un sinistre tableau des sociétés qui, par un fatal aveuglement, repoussent la discipline traditionnelle. Chaque fois, d'après ce philosophe, que l'esprit chrétien a disparu des mœurs, l'être humain est redevenu *voluptueux et dur* : « Il abusait des autres et de lui-même, l'égoïsme brutal ou calculateur avait repris l'ascendant ; la cruauté et la sensualité s'étalaient, la société devenait un coupe-gorge et un mauvais lieu ». (*Le régime moderne*, Paris, 1894.)

Le bouleversement auquel nous assistons aura-t-il les redoutables effets dénoncés par le célèbre penseur positiviste ? Il se peut et le spectacle du monde contemporain n'est pas pour nous rassurer absolument. Du moins l'Angleterre semblait-t-elle résister à l'entraînement général. Le succès récent de M. Bernard Shaw montre qu'elle n'entend point faire bande à part. L'Angleterre qui se presse à *Arms and the man* et à *Major Barbara* n'est plus du tout l'Angleterre de l'*ère victorienne* avec, si l'on veut, ses préjugés arriérés et ses formidables hypocrisies, mais surtout avec ses solides vertus sociales, politiques et privées. Et je serais Anglais que je regretterais, pour ma part, le changement survenu et le sens où il s'opère.

Mais peut-être n'y a-t-il pas lieu non plus de prendre au tragique la prédication de nos modernes tueurs de dieux. Peut-être n'est-il pas mauvais que des dialecticiens téméraires se lèvent de loin en loin et, par leurs propos blasphématoires, arrachent les sociétés à leur sommeil et incitent les hommes à reviser les principes sur lesquels ils vivent.

L'intelligence humaine peut se complaire un temps à créer du désordre : elle revient ensuite aux vérités éternelles avec de meilleures raisons de les aimer. Et puis, le christianisme n'a-t-il pas traversé, sans y sombrer, des crises plus graves que celle par où il passe de nos jours ? Quand un chef de la chrétienté, quand le pape Léon X, faisait

ouvertement profession d'athéisme et comparait la conscience à « une méchante bête qui arme l'homme contre lui-même », quand la morale qui inspire les *Mémoires* de Benvenuto Cellini était pratiquée par l'élite des individus, quand, plus près de nous, le culte de la Raison était devenu la religion officielle de la France, le christianisme pouvait paraître aux abois. Et pourtant, quelles revanches n'a-t-il pas célébrées depuis lors ! Qui sait ? Peut-être en sera t-il de même, cette fois encore. Bernard Shaw passera peut-être... comme Machiavel. Et alors même que le monde devrait faire l'essai d'un régime collectiviste, il y aura sans doute dans ce collectivisme beaucoup d'éléments chrétiens.

Le succès du théâtre que nous venons de passer en revue n'est donc pas nécessairement ce désastre dont s'affligent les critiques conservateurs anglais. C'est tout simplement, dirons-nous, un *signe des temps*, une manifestation d'irrespect global, fort naturelle à l'époque « révolutionnaire » où nous vivons.

M. GERHART HAUPTMANN, ROMANCIER (1)

On peut penser ce qu'on veut de M. Gerhart Hauptmann et l'on peut n'en penser pas grand bien. Du moins a-t-il ce mérite qui consiste à ne point tourner toujours dans le même cercle, à ne se point répéter indéfiniment. M. Hauptmann a passé sa vie à chercher, à « se chercher », disent les méchants. Et à les en croire, il ne se serait point encore trouvé. Cette opinon me paraît trop sévère. M. Hauptmann, à mon avis, s'est « trouvé » plusieurs fois, et quand il donna les *Tisserands*, et quand il donna *Hannele*, et la *Peau de castor*, et la *Cloche engloutie*, et le *Voiturier Henschel* et *Rose Bernd*. Non, vraiment, il serait injuste de ne point rendre hommage aux œuvres qu'a pleinement réussies M. Hauptmann ; mais il est bien certain que dans les pièces mêmes où il est bon, on a le sentiment qu'il aurait pu être meilleur et qu'il est, en somme, toujours resté inférieur à lui-même.

(1) Sur M. G. Hauptmann, *auteur dramatique*, voir notre *Littérature allemande d'aujourd'hui :* Paris 1909 (pp. 315 et suiv.).

Cette impression se dégage surtout de ses derniers ouvrages. Depuis la *Cloche engloutie*, M. Hauptmann n'a presque rien donné de tout à fait satisfaisant. Il n'a rien donné en tout cas, malgré ses efforts, ses visibles efforts, de vraiment original et de vraiment puissant. Ses chefs-d'œuvre authentiques datent de la première période de son activité littéraire. Depuis lors, il s'est copié, il s'est plagié, quelquefois avec bonheur, rarement avec honneur. Et maintes fois, il s'est franchement fourvoyé.

Certains critiques, animés des meilleures intentions, lui ont dit : « Vous manquez de la force dramatique. Ne vous obstinez pas à composer pour la scène. Génie épique et lyrique, vous réussirez mieux dans le roman. Racontez-nous de belles histoires silésiennes. C'est la tâche que la destinée vous assigne. » Serait-ce pour donner satisfaction aux conseilleurs que M. Gerhart Hauptmann vient de publier un roman, son premier roman ? Ne serait-ce pas plutôt pour se faire plaisir à lui-même ? En ce cas, puisse M. Gerhart Hauptmann avoir goûté en composant le *Fou en Christ Emmanuel Quint* (1) des voluptés paradisiaques ! Car la satisfaction ne fut point le lot de ses lecteurs unanimes. Comme tant d'autres de ses écrits, le *Fou en Christ* est un livre très distingué, plein de moelle et où les belles pages abondent, mais comme œuvre

(1) *Der Narr in Christo Emanuel Quint* ; Berlin, chez S. Fischer 1910.

d'art et de pensée, ce roman est criblé d'imperfections. On pourra atténuer ce jugement par des réserves et des réticences (nous eussions aimé, pour notre part, à pouvoir louer sans arrière-pensée) : le roman de M. Gerhart Hauptmann n'en a pas moins causé à ses admirateurs d'autrefois une déception nouvelle ajoutée à beaucoup d'autres.

*
* *

Le fou en Christ Emmanuel Quint est le premier roman qu'ait publié M. Hauptmann, mais on a de lui deux nouvelles ou, pour employer sa propre expression, deux « études nouvellistiques » : *Le garde-barrière Thiel* et l'*Apôtre*. Ces deux récits, plus exactement ces deux esquisses, furent composés vers 1887, au moment où sévissait l'hérésie naturaliste et où l'auteur silésien sacrifiait aux faux dieux avec ardeur. *Le garde-barrière Thiel* est un distingué pastiche de ce que les chefs de l'école ont fait de mieux. Il y règne, suivant la formule, une tristesse désolée. Thiel a eu d'une première femme un fils, Tobias, qu'il adore. Devenu veuf, Thiel a la mauvaise idée de se remarier. Il unit sa destinée à celle d'une mégère qui, naturellement, prend en grippe le petit Tobias. Elle commence par le rouer de coups. Puis, un jour, à la

promenade, elle le laisse choir sous un train express, peut-être avec intention. Du poste où son devoir le cloue, Thiel assiste à l'horrible scène : « Une masse sombre avait glissé sous le train et rebondissait entre les roues, de ci de là, comme une balle de caoutchouc ». Atteint au cœur, frappé dans son unique joie, Thiel perd la tête. La nuit qui suit la catastrophe, il se relève en sursaut, s'empare d'une hache, tue la mégère et se rend à l'endroit où a péri Tobias. Il a emporté le petit bonnet que portait son enfant au moment de sa mort. D'un geste machinal il tourne et retourne cet objet entre ses mains. Il faut l'emmener de force. On l'enferme dans un asile d'aliénés.

Et dire que de telles élucubrations naquirent d'un impérieux besoin d'échapper à la « convention », de revenir « à la vérité et à la vie ? » Qu'est-ce donc qu'a fait le naturalisme sinon substituer à une routine vieillie une routine moins aimable et déjà désuète ? Quelle uniformité de mort dans ces *tranches de vie* naturalistes, quand on les considère aujourd'hui ! Il n'y a pas moins de convention vraiment dans *Nana* ou dans *Pot-Bouille* que dans le *Roman d'un jeune homme pauvre* ou dans *M. de Camors*. Et cette observation s'applique aux productions de la littérature allemande comme à celles de la littérature française.

M. Gerhart Hauptmann a débuté par des drames naturalistes. Mais on ne lui doit pas seulement les *Tisserands* et le *Voiturier Henschel*. Il a donné aussi

(et ce cumul forme un élément de son originalité) des ouvrages de l'idéalisme le plus éthéré, comme l'*Assomption d'Hannele Mattern* et la *Cloche engloutie.* Ses deux « études nouvellistiques » accusent le même disparate que le reste de son œuvre. *Le garde-barrière Thiel* relève de la plus pure formule naturaliste, tandis que l'*Apôtre* déborde de mysticisme. Le principal personnage de ce dernier morceau intéressera l'historien littéraire en ce qu'il est une sorte de prototype d'Emmanuel Quint. M. Hauptmann a d'ailleurs ébauché seulement le caractère de son apôtre. Ce missionnaire parcourt le monde prêchant le végétarisme, la pureté et la paix : « La Paix ! Ce mot contenait tout ce qu'il apportait, tout, tout ! » Le théâtre de M. Hauptmann respire un amer pessimisme. Non moins pessimiste, sa littérature romanesque. Non moins pessimiste, l'Apôtre. Il est à la fois l'ami des hommes et un misanthrope forcené. Il aime l'humanité recréée à son image et vue en masse, de loin, mais il déteste celle dont la réalité quotidienne lui inflige l'impur contact : « Il s'arrêta et regarda. C'était maintenant la ville étendue à ses pieds qui l'attirait à la fois et le repoussait. Elle lui semblait comparable à une plaie grise et répugnante. Et il comprit que, de toutes les vermines, l'homme est la plus dangereuse. Quant aux villes, elles n'étaient rien moins que des tumeurs, des excroissances au flanc de la civilisation. Leur seul aspect le remplissait de dégoût et de souffrance »...

C'est bien, comme dit l'auteur, une *étude*, que l'*Apôtre*, une étude de psychologie mystique. Nous verrons par la suite que le *Fou en Christ* contient une scène qui se trouvait déjà, quoique un peu moins poussée, dans l'*Apôtre* : la scène où le héros *reçoit* le Christ, pour employer un terme théologique. Et nous verrons que dans les deux scènes, écrites à vingt-deux ou vingt-trois ans de distance, on retrouve la même idée et presque les mêmes mots. Cette rencontre n'est pas sans intérêt. Elle montre que M. Hauptmann inclinait déjà, par accès, au mysticisme alors que l'école naturaliste saluait en lui l'enfant prodige appelé, pensait-elle, à lui faire le plus d'honneur.

*
* *

Les deux Hauptmann, le réaliste et le mystique, ont collaboré à son récent roman. *Le fou en Christ Emmanuel Quint* met en scène un illuminé dont les propos exaltés jettent le trouble dans le peuple silésien, ce peuple silésien à qui l'auteur des *Tisserands* doit quelques-unes de ses inspirations les plus heureuses. Un pauvre diable nommé Emmanuel Quint s'imagine qu'il est le Messie et M. Hauptmann poétise l'erreur de ce faux prophète et retrace ses aventures. Il n'est d'ailleurs pas douteux qu'à redescendre aujourd'hui sur terre, Jésus-Christ rece-

vrait de nos contemporains cet accueil plutôt froid dont souffre Emmanuel Quint. Mais Jésus-Christ, fils de Dieu, était sublime. Emmanuel Quint n'étant que le fils de M. Hauptmann, est moins sublime. La tentative de l'auteur allemand n'est pourtant pas sans intérêt bien qu'il convienne d'observer qu'il n'a point été dans cette voie le vrai novateur. Antérieurement à lui, un peintre de son pays, M. von Uhde, s'était essayé, non sans succès, à ce rajeunissement des Evangiles.

L'action du *Fou en Christ* se déroule vers 1890. « Il passe de temps en temps sur le vieux monde, déclare sentencieusement l'auteur au début de son livre, un vent d'espérance et de piété. Il semble alors que les hommes soient tout prêts à accueillir, à écouter et à suivre celui d'entre eux qui leur annoncera avec autorité et douceur cet Evangile que Jésus-Christ apporta au monde il y aura tantôt deux mille ans ». Un mouvement de cette sorte se produisit, d'après M. Hauptmann, en Allemagne, vers 1890. C'est l'époque où il donna *Hannele Mattern*. Et cet ouvrage venait bien à son heure. On ne manqua même point d'insinuer que l'auteur avait flatté le goût du jour pour augmenter ses chances de succès. Perfide accusation, dont l'injustice se manifeste avec éclat à considérer le rôle que joue le mysticisme dans toute l'œuvre de M. Hauptmann. Le mysticisme forme une partie essentielle de son génie. M. Hauptmann, néanmoins, se risque beaucoup quand il parle d'un vent de piété qui aurait

soufflé vers 1890 sur le vieux monde. Le mysticisme de 1890, ce mysticisme qui produisit en France le salon de la Rose-Croix, inspira quelques beaux livres à Verlaine et à Huysmans, coïncida avec un engouement superficiel pour Ibsen et Tolstoï, ce mysticisme qui s'exprima en Suède par certains ouvrages de Strindberg, en Allemagne par l'*Assomption d'Hannele Mattern*, fut un phénomène purement intellectuel, sans racine profonde dans le peuple. Sous couvert de réunir des documents humains, on venait de se livrer à une orgie de matérialisme. Une réaction était fatale. Aussi les gens de lettres se lavèrent-ils avec emportement des souillures du zolisme dans un grand bain d'idéalisme et de spiritualisme. Mais la brève carrière du mysticisme nouveau prouva combien peu profonds étaient les sentiments qui l'avaient fait éclore.

Le mysticisme de 1890 n'a pas laissé en Allemagne plus de traces qu'en France. Ce ne fut pas plus au delà des Vosges qu'en deçà un mouvement national. Emmanuel Quint, pour tout dire, est aussi peu vraisemblable en 1890 qu'en 1911 et relève également, à ces deux dates, de la pathologie religieuse.

L'origine de cet apôtre est des plus humbles. Emmanuel Quint est né des amours clandestines d'une fille du peuple avec un prêtre catholique. Il se trouve par la suite un charpentier peu regardant pour épouser la mère d'Emmanuel, mais celui-ci

n'est point réhabilité par la réhabilitation de sa mère. Ses proches le méprisent et il en souffre. Il faut voir dans ce mépris, nous apprend M. Hauptmann, le levier qui commença de rapprocher Emmanuel Quint de Jésus-Christ, ce grand méprisé. Animé de généreux instincts, trop pur et trop pacifique pour le monde, Emmanuel Quint est méconnu ou raillé par ceux qui ne le prennent pas en dédain. A mesure qu'il avance dans la sainteté, ces sentiments bas dont il est l'objet s'aggravent encore. A la méconnaissance, au mépris, succède une haine cordiale, la haine des êtres vils pour les êtres vertueux.

M. Hauptmann appelle son Quint le « fou en Christ ». Le fou en Christ, qu'entend-il par là ? Voudrait-il signifier qu'un vrai chrétien, un chrétien conséquent passera fatalement, aux yeux du monde, pour un fou ? C'est une idée, certes, assez raisonnable. Le comte Tolstoï s'était évidemment imprégné de l'esprit des Evangiles bien plus que la majorité des théologiens officiels de notre temps. Qui de nous ne l'a entendu cent fois taxer de folie par les pseudo chrétiens dont se compose la grande masse chrétienne ? Je ne crois point toutefois que l'idée de M. Hauptmann soit celle que je viens d'indiquer. Pour lui, Emmanuel Quint est vraiment fou, moins fou au commencement du livre qu'à la fin, mais fou il est dès le principe.

Sa folie ne manque pas de grandeur. Elle excite, par sa douceur, la sympathie. Elle est chère à

M. Hauptmann pour ce qu'il y entre beaucoup de cette « religion de la souffrance humaine » qu'il confessa toujours avec éloquence. A plusieurs reprises, il donne à entendre que son héros n'est pas un individu normal, mais qu'il ne l'en estime pas moins. M. Hauptmann rappelle le caractère sacré que certains peuples de l'antiquité attribuaient à la folie. Les Indiens de l'Amérique du Nord vénèrent aujourd'hui encore, paraît-il, dans l'être privé de raison une âme plus rapprochée de Dieu que le commun des âmes. On peut soutenir que seuls, les enfants et les fous disent la vérité. Enfin Jésus-Christ lui-même n'a-t-il pas prononcé : « Heureux les simples d'esprit ? »

Emmanuel Quint n'a reçu qu'une instruction grossière. Mais il sait la Bible par cœur. C'est en méditant sur ce livre qu'il a connu que Dieu l'appelait à régénérer le monde. Ses proches, découvrant son ambition, se gaussent de lui. Le pasteur du village le réprimande avec aigreur. Et Quint peut-être fût rentré dans son bon sens s'il n'avait, pour son malheur, opéré un miracle. Un miracle, ni plus ni moins. D'humbles prolétaires comme lui, les frères Scharf, l'ont entendu prêcher sur la place publique. Dans leur simplicité, ils traînent au chevet de leur père mourant celui qu'ils tiennent pour un grand prophète. Et le mourant, au contact du fou en Christ, renaît à la vie. Simple hasard ? Cure par autosuggestion ? On ne sait. Mais le miracle s'im-

pose aux plus sceptiques. Il décide de la vocation de Quint.

Tout un cénacle de fidèles s'assemble autour du guérisseur. Une communauté se forme, la *Communauté du mystère*. Quint, cependant, n'a aucun mystère à dévoiler. La sympathie de M. Hauptmann pour son doux égaré n'est pas douteuse ; mais, dès les premières pages du livre, le romancier sépare nettement sa cause de celle du « fou » dont il retrace l'épopée... ou l'équipée. Bien d'autres avant Emmanuel Quint, observe-t-il, se sont essayés à l'*imitatio Christi*. C'est une tentative pleine de vanité. C'est pis : « un piège tout spécial du Diable ». Si le peuple croyait encore à la magie, M. Hauptmann eût fait de son évangéliste un sorcier, émanation consciente ou inconsciente de l'Enfer.

Grisé par ses succès de médecin des corps et des âmes, Emmanuel Quint se prend tout à fait au sérieux dans son rôle de Sauveur du monde. Sa prédication se borne du reste à proclamer les préceptes de l'Evangile : « Aimez-vous les uns les autres ! Heureux les pacifiques ! Ne résistez point au mal ! Les premiers seront les derniers » ! Il y a beaucoup d'étrangeté, plus encore, d'ailleurs, d'intime poésie dans cette figure de grand chrétien. Mais c'est le triste apanage des inventions de M. Hauptmann qu'elles ne semblent jamais lui appartenir tout à fait en propre. Chacun de ses nouveaux écrits rappelle invariablement quelque chose de déjà vu et quelque

chose, surtout, de déjà lu. La doctrine même du fou en Christ doit beaucoup à Tolstoï. Quant au tableau des relations entre le prophète et ses disciples, il fait songer à *Jérusalem en Dalécarlie*, de Mlle Selma Lagerlöf (1). C'est la même atmosphère, c'est à peu près la même ambiance. Tout comme faisait l'apôtre de Yasnaïa Poliana, Emmanuel Quint interprète l'Evangile le plus humainement, le plus *terrestrement*, mais aussi le plus littéralement possible. Considérant que Dieu s'est fait homme pour rendre le divin accessible aux humains, M. Hauptmann déclare ou plutôt fait énoncer par Quint « que nous devons d'abord comprendre l'élément humain dans la vie du Sauveur, le concevoir toujours plus profondément, l'aimer humainement, l'imiter humainement ».

M. Hauptmann a toujours aimé les débats philosophiques et religieux. Formulant les idées d'Emmanuel Quint, il ne résiste pas au plaisir de les discuter. Mais cette méthode est peu heureuse. Les remarques personnelles que le romancier mêle à son récit ne réussissent qu'à l'alourdir et à le retarder. Autant de fausses notes dans ce conte qui veut être naïf et simple.

Les gloses de M. Hauptmann tantôt approuvent Emmanuel Quint, tantôt le blâment. Sur la façon dont le fou en Christ humanise son divin maître et sa doctrine, M. Hauptmann exprime son approbation : « L'histoire des religions, écrit-il, prouve que jamais la divinité n'est descendue au milieu de

(1) Voir plus haut pp. 180 et suiv.

nous autrement que sous forme d'un Homme-Dieu. Ce qu'un tel Homme-Dieu est capable de comprendre à la divinité, c'est cela seul que nous possédons en fait d'héritage divin ». Et encore : « La masse catholique invoque la Mère du Sauveur pour la même raison. Et le Chrétien évangélique, lui aussi, invoque le Sauveur Jésus-Christ avec plus d'ardeur que Dieu même, celui-ci étant infiniment lointain, celui-là, au contraire, humainement tout près ». Mais le dessein même d'Emmanuel Quint paraît à M. Hauptmann d'une audace folle, Il parle de son « plan énorme et absolument inapplicable ». Le divorce de pensée entre Quint et son poète s'aggrave à mesure qu'on lit plus avant.

Il serait absurde de contester à M. Hauptmann une certaine piété. Ne faut-il pas croire au moins à « Dieu dans l'homme » pour consacrer ainsi tout un livre à la sublime folie d'un pauvre homme qui voulut être Dieu ? Mais si M. Hauptmann apparaît dans son roman tout confit en esprit évangélique, il y marque très peu d'amitié aux cultes établis. Il a des paroles dures pour les prêtres de toutes les églises. Il approuve Emmanuel Quint dénonçant leur « violence » et les accusant de nourrir, dans le secret de leur cœur, le désir coupable « de maîtriser non seulement les hommes mais jusqu'à Dieu ». Il flétrit leur éloquence hypocrite. Si Quint réveille tant d'échos, c'est parce que l'air naturel dont il exhorte ses auditeurs « ne rappelle en aucune façon le pathétique de la chaire ».

Or le succès d'Emmanuel Quint est immense. Et il ne cesse de grandir dans la première partie du récit. Les riches, par exemple, et les puissants s'écartent du fou en Christ avec mépris et colère (les démêlés de Quint avec un hobereau typique, M. de Kellwinkel, sont magistralement décrits dans la note discrètement humoristique qui convenait), mais les pauvres, mais les malheureux écoutent leur bon ami en toute ferveur : « Dans le peuple, écrit M. Hauptmann, c'est-à-dire parmi l'immense majorité des êtres humains, vit (indestructible, sinon toujours avouée) l'espérance de voir surgir un homme ou se produire une journée ». Parce qu'il répond à ce besoin mystique des masses, Quint commence par être accueilli d'elles fraternellement. De bourg en bourg, ses auditeurs augmentent. Des apôtres, recrutés dans toutes les classes de la société, malandrins convertis, *intellectuels* désabusés, lui forment une garde du corps. Le ciel, une fois de plus, a visité la terre. Et les initiés se réjouissent. Car il semble que le temps des grands miracles soit proche...

***

Répondant à deux jeunes « social-démocrates » qui cherchaient à le convaincre, le fou en Christ a sévèrement condamné ses tentateurs, ces ennemis du genre humain : « Aussi vrai, déclare-t-il,

que je suis pauvre parmi les pauvres, ceux-là sont loin du royaume de Dieu ». Emmanuel Quint n'en passe pas moins auprès de M. de Kellwinkel et ses pareils, auprès des bourgeois égoïstes et des prêtres jaloux, pour un esprit subversif et un dangereux agitateur. Ils excitent contre lui les pouvoirs publics. Et ils obtiennent des autorités une première incarcération du pieux insensé. Quint suit docilement les gendarmes. Mais, dans sa cellule, une scène se déroule qui exerce sur toute son activité ultérieure une influence décisive et d'ailleurs désastreuse. Quint se croyait encore, avant d'avoir été jeté en prison, un pauvre pécheur, plus près seulement de Jésus-Christ que les autres pécheurs. Or, une nuit, dans son cachot, il voit le Christ venir à lui, les bras ouverts : « Et Quint sentit le corps du Sauveur et toute la substance du Sauveur se mêler à lui et se fondre en lui ». Cette bizarre opération est exactement décrite par M. Hauptmann : il semblait vraiment que Jésus célébrât ses noces mystiques avec son disciple et « se résorbât en lui ». « Se résorbât en lui », c'est l'expression même dont l'auteur s'était servi dans la scène de l'*Apôtre* à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Il est question déjà, dans cette *étude*, d'un miracle identique. L' « apôtre » rêve que son corps se confond avec celui du Seigneur : « Et une musique indescriptible retentit quand le Seigneur pénétra ainsi en lui... Et la forme de Jésus *se résorba* dans la sienne ». On aurait tort, au demeurant, d'être cho-

qué par de tels propos. Tous les grands mystiques ont éprouvé et raconté des sensations pareilles. Et M. Hauptmann — rappelons encore *Hannele Mattern* — a toujours montré une curiosité, je dirai respectueuse, pour ces phénomènes.

La prétendue investiture conférée à Emmanuel Quint par le Christ en personne produit en lui une véritable métamorphose. Il ne cesse plus d'être en proie à une ferveur mystique d'un genre spécial, qu'un critique a doctement comparée à l'ivresse religieuse qui transportait Jakob Böhme. Mais le mysticisme d'Emmanuel Quint est moins séraphique. Le prophète devient autoritaire et dur. Un orgueil insensé s'empare de lui. Cet ignorant se croit infaillible. Un certain dimanche de Pâques, il tient au peuple assemblé des paroles qui provoquent un prodigieux scandale : « A vous tous, près et loin, qui m'entendez, déclare-t-il dans son jargon, à vous tous qui avez des oreilles pour ouïr, je déclare que vous me verrez baptisé d'un baptême dont vous ne savez rien. Vous me verrez baptisé, moi qui, baptisé par Jean, ai rejeté le baptême de Jean ; moi, l'Oint véritable, qui ressuscité devant vous par la grâce de Dieu, du Fils et du Saint-Esprit et ressuscité comme Christ le Sauveur, me tiens ici en votre présence ».

Ces paroles sentent le blasphème. Elles ne font qu'annoncer le délire dont le faux prophète tantôt sera soulevé. Il bornait naguère sa mission à imiter le Christ. Il se tient maintenant pour Jésus-Christ lui-même. Un disciple lui demandant : *Que faut-il*

faire pour devenir parfait? il répond : *Devenir semblable à Dieu, parfait comme lui.* Légèrement surpris, le disciple réplique : *L'homme doit donc devenir un Dieu?* Et Quint de répondre : *Telle est, en effet, la vocation du Fils de l'Homme.* Quint, dans la première partie de sa carrière d'évangéliste, cherchait son inspiration dans la Bible. Il rejette désormais tout intermédiaire entre le ciel et lui. N'est-il pas Jésus-Christ ressuscité ? N'est-il pas un Dieu lui-même ? Dans un accès de fureur iconoclaste, il profane une église catholique. Dans un accès de colère contre ses disciples, lesquels en son absence péchèrent gravement, il commet un sacrilège plus odieux encore au point de vue protestant : il jette au loin la Bible où ses stupides prosélytes n'ont puisé que des leçons pernicieuses : « Emmanuel ne voyait plus guère le Sauveur dans la Bible qu'il avait maltraitée, mais, chose terrible à dire, Jésus-Christ ne lui apparaissait plus qu'en lui-même et comme lui-même ».

L'évangile du « fou en Christ » est devenu trop fort et trop subtil pour les populations rurales. M. Hauptmann mène alors son faux-Messie à la ville. C'est à Breslau qu'il exercera désormais son ministère. Cette dernière partie du livre, la partie citadine, est très inférieure. C'est d'ailleurs la seule dont un croyant pourrait s'offenser. A Breslau, Quint établit son quartier-général dans une taverne mal famée où le conduit un de ses adeptes. De tout temps, M. Hauptmann marqua aux scènes d'estaminet une prédi-

lection. Elles sont à leur place dans les *Tisserands* et dans le *Voiturier Henschel*, dans *Michael Kramer*, dans *Et Pippa danse*, mais ne sont-elles pas choquantes dans un récit chrétien ? En faisant siéger Emmanuel Quint dans un bouge sordide et en faisant tomber de ses lèvres des propos évangéliques, M. Hauptmann visait sans doute à un contraste plein de saveur. Et je veux bien qu'il ait obtenu des effets de pittoresque violent, assez réussis, mais c'est au détriment des convenances et c'est au détriment du goût.

Toute une lie d'*intellectuels* s'assemble autour de l'illuminé. A leur contact, sa folie augmente. Ses disciples lui posent des questions captieuses. Le paysan inculte qu'il est reste bouche close. Il tombe dans tous les pièges, sa règle tourne proprement à l'absurde.

On voit mal quels sentiments nourrit M. Hauptmann à l'égard de son héros, dans la dernière partie de son livre. Sa sympathie pour Quint, aux premiers mois de sa mission, ne faisait aucun doute. Il semble qu'à Breslau Quint ait perdu toute l'amitié de son historien.

L'épisode final du roman est le pire de tous. Il accroît encore la mauvaise impression produite par les scènes de taverne et les entretiens suspects dont elles nous apportent l'écho. La fille d'un jardinier, une gracieuse enfant, s'est éprise d'Emmanuel Quint et s'attache à ses pas, comme hypnotisée. Déjà, dans un de ses drames précédents,

M. Hauptmann avait dessiné une figure semblable. Elle s'appelait, dans le drame, Ottegebe (1) ; elle a nom Ruth dans le roman. Ruth a suivi Emmanuel Quint à Breslau. Mais là, par sa beauté et sa grâce juvénile, elle allume le mauvais désir d'un sinistre personnage de la suite du prophète : un contrebandier connu sous le sobriquet de « Joseph le Bohémien ». Joseph le Bohémien est un monstre qui tue au bord d'un chemin la douce amie de son maître après avoir ignoblement abusé d'elle. C'est Quint, naturellement, que l'on soupçonne du crime. Il n'a garde, d'ailleurs, de s'en défendre. Il se laisse accuser, il s'accuse lui-même comme s'il avait soif du martyre. Il traverse, en effet, une crise de découragement et de lassitude. Ses disciples, peu à peu, ont senti fléchir la confiance qu'ils mettaient en lui. Un malentendu, un miracle qui n'était pas un miracle, les avait attachés à sa personne. Ebranlés dans leur foi, ils ont redemandé à Quint une preuve de sa mission surnaturelle et Quint n'ayant point fait droit à leur mise en demeure, ils ont crié à l'imposteur et ils ont fui. Délaissé, trahi, Quint voudrait mourir. Mais il ne mourra point sur l'échafaud. Joseph le Bohémien, bourrelé de remords, va se pendre au lieu où il commit son crime, après s'être reconnu coupable.

Quint, tout désemparé, quitte la ville où sombra

(1) V. *Der arme Heinrich* dans le tome IV des *Gesammelte Werke*, Berlin, chez S. Fischer, 1906.

son prestige. Droit devant lui, il va, il va, il va... Ses traces étaient perdues depuis longtemps quand, au sommet du Gothard, dans la neige fondante, on découvrit un cadavre qui fut reconnu pour celui du « fou en Christ ». Quint portait sur lui un papier où ces simples mots étaient tracés : « Le secret du royaume ». Ce secret, son secret, il l'a emporté dans la tombe...

*
* *

A l'analyse qui précède et aux quelques extraits que nous avons donnés, on a pu voir combien le roman de M. Hauptmann est directement imité du récit évangélique. On retrouve dans l'ouvrage allemand, modernisés, les principaux épisodes de la vie de Notre-Seigneur : son baptême, son séjour au désert, la bénédiction des enfants, la Sainte Cène. Même ressemblance dans les personnages. Voici Pierre et André, voici Jean qui, pour dormir, appuie sa tête contre l'épaule du maître, voici Judas, voici Marie et Marthe et voici Marie-Madeleine. Mais M. Hauptmann ne s'est pas seulement inspiré des Evangiles. Il lui est arrivé aussi de s'inspirer... de ceux qui s'en inspirèrent. Ses tableaux rappellent fréquemment ceux des primitifs. Ces peintres ingénus aimaient, comme on sait, à se représenter eux-mêmes, dans une attitude généralement dévote, en un coin de leur

toile. A leur exemple, M. Hauptmann s'est mis en scène dans les traits d'un personnage de second plan : Kurt Simon. L'idée de M. Hauptmann ne fut point, d'ailleurs, très heureuse. Les primitifs nous enchantent par leur naïveté, mais une naïveté étudiée est le plus désobligeant des artifices. Pourtant, à force de virtuosité, M. Gerhart Hauptmann réussit à se faire pardonner certains pastiches parce qu'ils sont exécutés avec une admirable finesse. La scène du baptême de Quint par un pasteur de la contrée est un délicieux tableau de sainteté qui n'a d'autre défaut que d'être trop *pittoresque*, trop *littéraire*.

Des oiseaux volaient de branche en branche. Le rire du pic éclatait avec bruit. Et quand le corps de Quint, le pauvre égaré, se montra en pleine nudité sur la prairie diaprée, ce fut comme une image des jours d'innocence de l'humanité, un gracieux fond de tableau du jardin d'Eden. Puis Emmanuel descendit, posant ses pieds chauds dans l'eau fraîche. Et il vit une troupe de petits poissons s'enfuir avec la rapidité de la pensée. Après quoi il contempla dans l'eau ses propres traits.

Assurément, voilà dix lignes charmantes ; mais, encore une fois, ce n'est là qu'un pastiche. Et l'on ne peut vraiment s'empêcher d'observer que, depuis fort longtemps, l'auteur d'*Emmanuel Quint* se borne à prendre son bien où il le trouve et se contente d'adapter, quand il ne copie pas. Il semble

que son imagination, si ardente autrefois, se soit assoupie, presque éteinte. Quint, quoique obscur, est encore à peu près vivant; mais les autres personnages du récit mènent une existence infiniment chancelante. Le « Messie » d'un autre livre allemand à succès, le Kai Jans du *Hilligenlei* de M. Frenssen, témoignait tout de même d'un talent sinon plus délicat, du moins plus vigoureux. Kai Jans a ce mérite, en outre, d'être un Messie national. Derrière lui on aperçoit confusément tout un peuple. Quint a de grandes ambitions ou, du moins, son historien a de grandes ambitions pour lui; mais le personnage reste au total incohérent et flou, le symbole qu'il exprime demeure enveloppé de nuages. Quint n'a rien d'un héros appelé à devenir vraiment populaire. C'est un homme du peuple pour cénacles.

Ce qu'il y a de tout à fait beau, par exemple, dans le roman de M. Hauptmann, c'est le style. Il est un peu abstrait, comme est forcément le style d'un poète qui est devenu surtout un penseur; mais il est d'une pureté admirable, d'une élégance achevée. Je suis même tenté de le trouver trop élégant. Cette langue est trop raffinée, trop artistiquement parfaite pour rapporter une simple histoire arrivée à des gens simples. Aussi quelle idée bizarre, quand on réfléchit, que celle de M. Gerhart Hauptmann s'essayant à une épopée évangélique! Il avait réussi avec *Hannele Mattern* parce qu'il n'avait emprunté à la légende chré-

tienne que des idées, des *motifs*. Mais, à rhabiller à la moderne l'histoire du Christ, comme il a voulu faire dans *Emmanuel Quint*, il jouait la difficulté, une immense difficulté. M. Hauptmann était, par la nature même de son talent, aussi mal préparé que possible à cette tâche. M. Hauptmann est un réaliste. Et c'est seulement dans les pièces où il a serré la vie de très près qu'il a donné toute sa mesure. La critique allemande, qui a son franc parler, ne lui a laissé d'ailleurs aucune illusion à cet égard. Elle a rendu hommage aux beautés éparses de son roman, noté ce qu'il contient de « curieux », d' « amusant », comme on dit dans les ateliers, et encore d'élevé et de noble ; mais elle n'a pas laissé ignorer que *le Fou en Christ* est, malgré tout, une œuvre manquée. Elle a même dit « une œuvre manquée succédant à beaucoup d'autres du même genre ». Et tout cela est cruellement vrai. C'est à se demander si M. Hauptmann réussira jamais à conjurer le mauvais sort qui s'acharne après lui. Beaucoup de ses admirateurs les plus tenaces commencent à en douter. Tout le monde sait qu'on désespère alors qu'on espère toujours.

M. CARL SPITTELER

Il fut un temps peut-être où la gloire allait naturellement aux écrivains qui l'avaient méritée; mais ce temps, s'il fut jamais, a cessé d'être. Une réputation littéraire ne s'acquiert, ne se conquiert plus qu'au prix d'un effort extrême et soutenu. Rien n'empêche, évidemment, un poète obscur de compter sur la postérité pour se faire rendre justice : libre à lui de se consoler de l'ombre où il végète de son vivant par l'espoir d'une illustration future. Mais de quelle naïveté sa confiance n'est-elle pas l'indice ? La critique de l'avenir ne se souciera aucunement de reviser d'anciens procès littéraires. Demain aura des grands hommes à ne savoir où les mettre. Car si la renommée ne va pas, tant s'en faut, à certains qui la mériteraient, elle récompense l'industrieuse énergie de maints auteurs médiocres, mais qui la sollicitent avec âpreté.

Parmi ces illustres indignes, je ne nommerai

personne. Pour que la liste fût complète, il y faudrait d'ailleurs presque un livre. Et puis, à la dresser, je me ferais trop d'ennemis. Mon ambition, aujourd'hui, est plus modeste, moins périlleuse, surtout elle est autre. Il me paraît plus opportun, plus urgent aussi, de consacrer quelques pages à un poète étranger appartenant à cette catégorie de malheureux : les écrivains dépourvus de la gloire qu'en bonne justice ils devraient posséder. Le poète, trop peu connu encore, pour qui je réclame une petite place dans la littérature européenne, a nom Carl Spitteler. Né à Liestal, dans la Suisse allemande, il vient d'aborder vaillamment sa soixante-sixième année. Il publie des livres depuis la trente-cinquième. Son œuvre, une quinzaine de volumes, prose et poésie, atteste un progrès continu. Qu'elle n'ait pas réussi à lui assurer la grande célébrité, voilà qui n'est pas à l'honneur des critiques de langue allemande. On médit beaucoup, dans le monde entier, de la critique française ; on en médit en Allemagne plus qu'ailleurs. Je ne conteste pas qu'elle prête le flanc à de justes reproches. Mais elle n'en remplit pas moins, malgré tout, sa fonction naturelle, qui est de révéler les talents cachés et d'encourager les vocations timides. Je crois pouvoir affirmer hardiment que la critique française n'eût pas tardé autant que l'allemande à saluer en M. Spitteler un des écrivains les plus purs et les plus originaux de notre époque. Pour que l'Allemagne se décidât à

lire son *Printemps olympien*, il a fallu qu'un musicien, M. Félix Weingartner, étudiât ce poème dans une brochure dithyrambique (1). Quelle injurieuse anomalie !

Au signal donné par M. Weingartner, toute la critique, d'ailleurs, se mit en branle. M. Weingartner est chef d'orchestre : il y parut au concert d'éloges qu'il déchaîna. Il ne serait pas impossible qu'un cénacle d'admirateurs de Carl Spitteler se créât en Allemagne. Pour avoir attendu si longtemps une consécration, cet auteur n'aurait-il pas droit, sur le tard, à une dévotion légèrement superstitieuse ?

Quoi qu'il en soit et sans nul entraînement de coterie, nous voudrions ici passer son œuvre en revue. Sous beaucoup de rapports, comme nous verrons, M. Spitteler est des nôtres. La critique française a décerné au philosophe Frédéric Nietzsche ses lettres de grande naturalisation helléno-latine. Je réclame pour le poète de *Printemps olympien* la même faveur.

***

Très cosmopolite, M. Spittler doit certainement son cosmopolitisme tout d'abord à sa nationalité

(1) *Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis* (Munich et Leipzig, Georg Müller, éditeur).

suisse. Bâle, où il a fait ses études, marque à la civilisation française certaines sympathies.

L'existence menée par M. Carl Spitteler a dû aussi contribuer à la diversité de son esprit. L'auteur de *Printemps olympien* a longtemps vécu à l'étranger. Certaines plaintes qui lui échappent prouvent même qu'il se trouve un peu dépaysé dans sa patrie. Et je ne serais pas surpris, soit dit en passant, que l'exotisme de M. Spitteler fût pour quelque chose dans l'indifférence de ses compatriotes à son égard. Autant la Suisse encourage et célèbre ses écrivains nationaux, autant elle incline à suspecter ceux qui font leur carrière à Berlin ou à Paris, ceux qui « se déracinèrent ». Or, Carl Spitteler est un « déraciné », bien que son déracinement s'explique en partie par son origine même, par le fait qu'il tient l'investiture littéraire d'un pays où les éléments germanique et latin se mêlent étroitement.

L'élément latin, ou roman, est d'ailleurs chez M. Spitteler prédominant. Si sa sensibilité reste germanique, son intelligence affecte un caractère helléno-latin très prononcé. La plus pure beauté, c'est dans les productions de la Grèce et de Rome, c'est dans les littératures classiques que M. Spitteler la trouve et la vénère. Il possède un sens de la composition architecturale et de la décoration, son style montre une plasticité, un relief, qui ne sont pas des qualités allemandes. Son premier ouvrage, *Prométhée et Epiméthée*, est plein à la fois de je

ne sais quelle poésie biblique et de quelle poésie grecque. Une atmosphère méridionale, la glorieuse lumière méditerranéenne enveloppent et pénètrent *Printemps olympien*. André Chénier, avant-hier, Leconte de Lisle, hier, M. Henri de Régnier, aujourd'hui, reconnaîtraient un frère en M. Spitteler. Et l'on admire d'autant plus son hellénisme qu'à ce degré de pureté et d'authenticité il est plus rare chez les hommes de sa race. Combien souvent les auteurs et artistes allemands n'ont-ils pas travesti la Grèce, croyant l'interpréter ! Certains écrits de M. Hugo von Hofmannsthal sont d'illustres monuments de cette erreur. Au demeurant, n'allons pas chercher nos exemples jusqu'à Vienne; restons dans ce canton de Bâle, à qui nous devons M. Spitteler. Quelles variations — plaisantes, si l'on veut, mais si germaniques dans leur hellénisme — le peintre Arnold Boecklin n'a-t-il pas modulées sur le thème mythologique ! Le monde où se meut la fantaisie de M. Spitteler est très sensiblement le même. Mais elle est incontestable, la supériorité du poète. Dans son œuvre règnent une mesure, une sobriété et une grâce qu'on chercherait en vain chez son compatriote. Enfin, l'auteur de *Printemps olympien* a de l'esprit, non pas seulement de la verve, de *l'humour*, mais cette chose si française qui s'appelle « l'esprit ». Et jamais son esprit ne brille avec plus d'éclat que lorsqu'il se dépense à railler malicieusement les travers germaniques.

Je renvoie le lecteur au recueil des *Vérités riantes.*

M. Carl Spitteler appartient donc à la même famille intellectuelle que les Gœthe, les Nietzsche, les Paul Heyse. On sait l'influence décisive qu'exerça sur Gœthe son premier voyage au delà des Alpes : Gœthe, en Italie, se débrouilla ; Gœthe, en Italie, devint incapable de récrire *Werther* et, d'autre part, écrivit *Iphigénie.* Frédéric Nietzsche, lui aussi, dut au commerce des Grecs et des Romains ses pensées fondamentales et les principaux mérites de son style. L'art grec, la poésie grecque ne sont-ils pas la fontaine d'éternelle jouvence où les bons deviennent meilleurs? Le classicisme de Nietzsche et celui de M. Spitteler offrent du reste une si singulière parenté que l'on a pu en conclure à un rapport nécessaire. Et, naturellement, c'est le moins célèbre des deux qui fut accusé de plagiat. Une critique superficielle n'hésita point à déclarer que *Prométhée et Epiméthée* eût mérité de retenir l'attention, si un certain Nietzsche n'avait publié déjà un certain livre intitulé *Ainsi parla Zarathoustra.* Or il semble infiniment plus probable que Nietzsche ait été l'emprunteur. Du moins le livre du poète a-t-il paru deux ans avant celui du philosophe : en 1881.

Les affinités des deux ouvrages donnèrent lieu à des insinuations si pénibles pour M. Spitteler qu'il finit par s'en expliquer. Il rapporta tout au long, dans une brochure, ses relations avec l'illustre phi-

losophe (1). Il ne l'a pas connu personnellement, mais il a échangé avec lui des lettres et des idées. Sur la question de savoir si Nietzsche a connu *Prométhée* et s'en est inspiré, M. Spitteler ne se prononce pas formellement, mais il penche — cela se voit — pour l'affirmative. Elle tiendrait du miracle, en effet, la rencontre fortuite de ces deux auteurs. La prose poétique de *Prométhée* offre des ressemblances frappantes avec celle de la *Tentation de saint Antoine*, mais la prose d'*Ainsi parla Zarathoustra* présente plus d'analogie encore avec celle de *Prométhée et Epiméthée*. De même que Zarathoustra se fait accompagner de deux animaux symboliques, l'aigle et le serpent, Prométhée se fait suivre d'un lion et d'un chien. L'analogie des deux livres s'observe jusque dans les idées qu'ils préconisent : rien de plus aristocratique, rien de plus « surhumain » que la doctrine de Zarathoustra si ce n'est celle de Prométhée.

M. Spitteler, dans son dilettantisme raffiné, déclare volontiers tenir la philosophie en médiocre estime : « Non seulement je n'y comprends rien, mais je ne la prends pas au sérieux. Les philosophes sont pour moi les clowns des universités ». N'en déplaise à M. Spitteler, il a donc « fait le clown » plus souvent qu'à son tour. Son *Prométhée et Epiméthée* n'a point de sens ou bien il a un sens philosophique. Nous optons pour cette dernière

(1) *Meine Beziehungen zu Nietzsche* (Munich, 1908).

alternative : elle est à la fois et plus flatteuse pour l'auteur et plus vraisemblable. Nous voyons dans *Prométhée et Epiméthée* une œuvre de haute fantaisie poétique et philosophique où les idées appelées à former la philosophie même de M. Spitteler — celle aussi de Nietzsche — sont déjà très nettement développées. *Prométhée et Epiméthée* poétise, dramatise le contraste entre ce que Nietzsche appellera « la morale des maîtres » et « la morale des esclaves ». Prométhée est l'être d'instinct et de liberté, de domination et de joie ; Epiméthée est l'individu prudent, timoré, servile. La supériorité de Prométhée ressort avec force de ses allégoriques exploits. Prométhée fait-il autre chose que « prêcher le surhomme » quand il affirme que les principes moraux n'ont rien de stable et que leur valeur est toute relative ? Utiles à l'homme du troupeau, ils ne servent qu'à gêner dans son libre épanouissement l'individu supérieur.

Ce n'est là, s'il faut le dire, qu'une des idées formulées dans le livre si riche par où M. Spitteler, à trente-cinq ans, débuta dans les lettres. Elle est commune, cette idée, je le répète, à Nietzsche et à M. Spitteler. Et celui-ci n'y tient certes pas moins que celui-là. La vie littéraire a fait de ces deux hommes deux ennemis : en réalité, ils semblaient mis au monde pour s'entendre. Goûter l'un d'eux, c'est goûter l'autre. Puisse la postérité réconcilier dans la gloire ces deux grands esprits fraternels que le siècle brouilla mal à propos !

A se manifester dans un temps où l'esprit démocratique avait tout envahi, l'idéal de M. Spitteler — tout comme celui de Nietzsche — rencontra d'abord peu d'écho. A Berne, à Zurich, à Bâle, — à Bâle où Nietzsche était professeur de philologie, — les lettrés disputaient avec admiration de *Prométhée et Epiméthée*, mais le public ne mordit point à ce fruit amer et qu'on lui tendait de si haut. La doctrine de pessimisme et d'orgueil professée par M. Spitteler n'a rien pour provoquer les « gros tirages ». Soit en prose, soit en vers, ce poète ne s'est jamais adressé qu'à une élite.

M. Spitteler peut mépriser la philosophie : la tournure philosophique de son esprit n'en est pas moins très apparente. A-t-on jamais vu, d'ailleurs. un auteur de langue allemande manquer d'idées générales ? Les idées générales! mais elles foisonnent dans tous les écrits de M. Spitteler. Elles animent la prose chaude et colorée de *Prométhée et Epiméthée* comme la poésie classique de *Papillons* et la poésie satirique d'*Allégories littéraires*. Les idées générales jouent un grand rôle aussi dans *Extramundana* et dans *Printemps olympien*. La tragique énigme de l'univers, le problème du mal, celui de la souffrance, celui de la mort, voilà le domaine immense où se meut la pensée de M. Spitteler en ses jours de curiosité transcendantale.

Des chatoyants nuages dont il enveloppe sa pensée dans *Extramundana*, quelques principes se

dégagent avec une suffisante clarté. Le deuxième récit suggère l'hypothèse que le monde pourrait bien avoir été créé par Dieu, mais que Dieu l'a rejeté et que, depuis lors, le monde erre au hasard. Dans *Cosmoxera*, l'univers est donné pour l'œuvre de deux créatures diaboliques... Il peut sembler surprenant que l'auteur de ces fantaisies mélancoliques ait publié des *Vérités riantes*. La surprise, à la lecture de ces *Vérités*, cesse bientôt. Le rire de M. Spitteler est le rire sardonique, comme on disait à l'époque de *Printemps olympien*, le rire méphistophélique, comme on dit aujourd'hui. Et, de même que la création du monde lui paraît une tentative plutôt malheureuse, quelque chose, en somme, qui ne serait pas à refaire, de même l'humanité, la société, sont loin de répondre à l'idéal très élevé qu'il porte dans son cœur. Plus encore qu'aux méchants, le monde appartient aux sots. Or M. Spitteler déteste la sottise plus encore que la méchanceté. Le portrait d'un « homme d'Etat » qui avait pris pour devise : « Tout pour l'école primaire ! » inspire au héros d'*Imago* des réflexions superbement aristocratiques que M. Spitteler contresignerait, j'en suis sûr, très volontiers.

Les petites villes et les vertus bourgeoises de ceux qui les habitent — ces « vertus malingres », comme disait Théophile Gautier — suggèrent également à M. Spitteler des railleries exemptes de toute cordialité. Il a dû souffrir des préjugés en vi-

gueur dans les bourgades où le sort le força de vivre. On sait de reste qu'elles sont toutes plus ou moins identiques à celle dont La Bruyère a tracé l'inoubliable croquis : « Elle me paraît peinte sur le penchant de la colline. Je me récrie et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel et dans ce séjour si délicieux ! Je descends dans la ville où je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent : j'en veux sortir ». La petite ville où se déroule l'action d'*Imago* est d'ailleurs plus insupportable d'être une petite ville allemande. Ses travers nationaux ont trouvé en M. Spitteler un censeur impitoyable. Il a des boutades féroces à l'endroit de cette vertu germanique par excellence : la *Gemütlichkeit*, mot que je traduirai, en l'espèce, par « bonhomie » et sentiment qu'il définit « l'égoïsme dans le format du foyer ». *Imago* contient aussi une page sur « le dogme du mystère de la femme germanique » qui a dû aliéner à l'auteur bien des cœurs alamaniques et souabes.

Ce livre n'est pas seulement entaché de misanthropie ; M. Spitteler y apparaît — ce qui est plus grave — fortement misogyne. C'est encore un trait de caractère qu'il a en commun avec Nietzsche.

On peut être pessimiste et se consoler du mal de vivre par la douceur d'aimer : c'est un accident assez ordinaire, même chez les philosophes. M. Spitteler est plus logique. Il refuse d'adorer cet objet où des poètes moins difficiles saluèrent le chef-

d'œuvre de la création : la femme. Si jamais *Printemps olympien* doit devenir une œuvre classique, on verra les candidats allemands au doctorat philosophique comparer en des dissertations savantes les divinités du poème avec leur modèle antique. Entre tous les dieux de M. Spitteler, son Aphrodite prêtera à des aperçus ingénieux. A parler franc, je ne l'aime pas beaucoup, cette Aphrodite. Et je m'étonne que M. Spitteler n'ait pas mieux senti et rendu la grandeur de ce qu'il faut appeler au moins un symbole. Son Aphrodite est la figure la plus mesquine, la plus terrestre de son Olympe. C'est la Vénus des poètes galants du XVIII[e] siècle, ce n'est pas l'impérieuse Aphrodite de l'antiquité croyante, « Vénus tout entière à sa proie attachée ».

La déesse de l'amour est, dans le poème de M. Spitteler, assez bassement portée sur ses sens, si j'ose dire. Elle est, en outre, jalouse, sotte et perfide. Elle joue enfin, au chant VIII de la deuxième partie, un rôle sanguinaire qui imprime un air d'ironie au cri dont elle saluera Zeus, lors de ses noces avec Hèra : « Le monde entier n'est qu'une duperie ; sois bienvenue, ô Femme, seul mensonge qui vaille que l'on vive ! » Personnellement, le roi des dieux est du reste assez mal disposé pour Aphrodite. Au chant II de la cinquième partie du poème, on le voit, en proie à une inquiétude d'esprit vraiment bien moderne, s'interroger sur la raison d'être de l'univers. Priés de dire leur avis, les dieux gardent le silence. Seule, Aphrodite répète sa coutu-

mière antienne : « La raison d'être du monde, c'est moi. » Zeus, sur le moment, semble approuver. Mais, dans sa gravité royale, — je serais tenté d'ajouter : dans sa gravité d'homme du Nord, — il n'en dénie pas moins à Aphrodite le droit de siéger sur le trône d'Hèra. Schopenhauer, à qui M. Spitteler pourrait bien avoir emprunté certaines idées sur la réincarnation, ne lui aurait-il pas aussi communiqué son mépris de la femme ?

L'autre grand misogyne de la philosophie allemande, Frédéric Nietzsche, a émis un jour cette pensée forte que « l'homme est fait pour la guerre et la femme pour danser devant le guerrier ». Je crains fort que l'auteur de *Prométhée* ne partage cet avis impertinent. La femme apparaît, dans ses écrits, dépouillée de tout prestige, — ce qui ne laisse pas de nous étonner chez un Gréco-latin si authentique. Déesses et simples mortelles, M. Spitteler les traite fort cavalièrement. Il fait observer, au début d'*Imago*, que « le chemin de l'autel passe pour la plupart des femmes sur le tombeau du cœur ». A quels fins commentaires cette idée ne pouvait-elle pas prêter ? Le récit de M. Spitteler est tout satirique, tout sarcastique. La passion malheureuse de son héros lui paraît uniquement ridicule. Il n'a que du dédain pour cette « puissance bestiale de l'instinct de nature » qui a nom l'amour maternel. Et M. Spitteler de conclure drôlement, mais bien sèchement : « Poupée, bébé et

papa, ces trois mots épuisent tout le contenu d'une existence de femme. Sots que vous êtes qui vous souciez de savoir si elle vous aime, cette femme que vous souhaitez pour épouse ! Courage donc ! Ris de son dégoût, traîne-la à l'autel. Car le mariage est plus fort que la haine, plus durable que l'amour ».

On parlait autrefois de la candeur helvétique. Le respect des auteurs suisses pour les vertus familiales était proverbial. Ne semble-t-il pas que M. Spitteler ait énergiquement rompu avec la tradition et des propos comme ceux que nous venons de rapporter — qu'ils soient gréco-latins ou germaniques — ne sentent-ils pas un peu le soufre ?...

*
* *

Gustave Flaubert, qui sut imaginer ces œuvres d'épique fantaisie, *Salammbô* et *la Tentation de Saint Antoine*, a composé aussi ces romans d'une précision toute réaliste, *Madame Bovary* et l'*Éducation sentimentale*. L'activité littéraire de M. Spitteler présente la même variété. On lui doit un *Prométhée et Épiméthée* d'un idéalisme extravagant, *Printemps olympien* dont je dirai tout à l'heure l'exubérante poésie et, enfin, des récits en prose du réalisme le plus appliqué. Il incombe à la

critique d'enregistrer ces diversités et de montrer, si possible, comment un auteur, en ses avatars successifs, reste au fond identique à lui-même. Il est difficile de s'acquitter de cette tâche à l'égard de M. Spitteler. Entre la prose du *Lieutenant Conrad* et la poésie de *Printemps olympien*, il est malaisé vraiment d'apercevoir un rapport. Dans quel domaine, au surplus, M. Spitteler est-il supérieur? Dans ses poèmes philosophiques ou dans ses ouvrages d'observation? On répartit volontiers les écrivains en deux classes : les idéalistes et les réalistes. Dans laquelle ranger M. Spitteler? Je suis fort embarrassé pour répondre.

M. Spitteler a recueilli dans *Vérités riantes* un bien joli chapitre où il disserte tout justement sur l'idéalisme et le réalisme en littérature. Ses préférences vont évidemment à l'idéalisme : « Si le réalisme combat avec raison et succès le faux idéalisme, il succombe misérablement dès qu'il s'attaque au véritable idéalisme, c'est-à-dire à la poésie même. L'immense supériorité du vrai idéalisme sur le réalisme n'est-elle d'ailleurs pas démontrée à merveille par le fait que les meilleurs ouvrages réalistes ont pour auteurs des idéalistes? ».. C'est peut-être parce que son idéalisme est de la meilleure sorte que M. Spitteler a écrit d'excellentes nouvelles réalistes. C'est du réalisme, en effet, que relèvent *Friedli der Kolderi* (1891) et le *Lieutenant Conrad* (1898). Dans ce dernier livre, M. Spitteler a même inventé une formule nouvelle du naturalisme littéraire.

Il faut s'arrêter un peu à cet ouvrage, le meilleur du groupe réaliste. Quel contraste avec *Prométhée*! Flaubert entreprit *Salammbô*, agacé de s'entendre appeler « le grand romancier réaliste » : je ne serais pas étonné que le poète Spitteler eût écrit le *Lieutenant Conrad* afin de prouver qu'il a, lui aussi, plusieurs cordes à son arc ou à sa lyre. Il avait médit souvent du naturalisme : n'était-il pas piquant, dans ces conditions, de chercher à battre les naturalistes sur leur propre terrain, avec leurs propres armes? Je crois M. Spitteler, dilettante subtil, fort capable d'un tel divertissement. Tous ses livres ont été d'ailleurs élaborés avec soin, tous,ils sont le fruit de sages méditations. La poésie ne coule pas de source chez cet auteur. Il sollicite l'inspiration, il la provoque : « Je me mets au travail alors même que je suis dans la disposition d'esprit la plus désolée. Qu'est-ce que la disposition d'esprit? Affaire de nerfs. L'imagination artistique, en revanche, n'est pas affaire de nerfs. C'est chose sacrée... Quiconque sait vaincre ses nerfs rencontrera sûrement la disposition artistique ». M. Spitteler déclare, en somme : « Je ne crois pas à l'inspiration, elle se conquiert ». C'est une méthode, et nous connaissons de très grands auteurs, et qui passèrent pour de très grands poètes, Victor Hugo, par exemple, qui, eux aussi, s'élevaient de haute lutte jusqu'à l'inspiration. Comme il existe des idéalistes et des réalistes, il existe des êtres instinctifs et des êtres réfléchis : toute l'œuvre de

M. Spitteler est marquée au sceau de la volonté réfléchie, de l' « auto-critique », — si l'on me permet ce néologisme. M. Spitteler est un talent vigoureux, mais surtout conscient.

On a comparé ses tableaux de mœurs suisses aux romans où s'illustrèrent ses compatriotes et devanciers : Jeremias Gotthelf et Gottfried Keller. *Gustave, une idylle*, récit plein de charme, rappelle certainement Gottfried Keller, mais le *Lieutenant Conrad* ne rappelle ni Keller ni Gotthelf, moins encore Gotthelf que Keller. Le pasteur Bitzius (en littérature Jeremias Gotthelf) était essentiellement un moraliste. Ses fictions se proposent toujours un but édifiant. Dans le *Lieutenant Conrad*, rien n'est plus étranger aux intentions de M. Spitteler.

A quel genre littéraire appartient ce livre ? A un genre dont M. Spitteler est le créateur. Le *Lieutenant Conrad* nous est donné pour une *Darstellung*, c'est-à-dire une « description ». La « description », nous dit-on, « se propose de faire vivre le plus intensément possible l'action du récit ». On obtient ce résultat grâce aux moyens suivants : « unité du personnage », « unité de perspective », « constance du progrès temporel ». Autrement dit, l'action aura pour seul pivot le personnage du protagoniste : en l'espèce, le lieutenant Conrad, fils du propriétaire du *Paon*, l'auberge de Herrlisdorf. Tous les événement seront narrés et commentés à son point de vue. Sous aucun prétexte, l'auteur

n'interviendra personnellement. L'impassibilité absolue, chère à Flaubert, chère aux Parnassiens, M. Spitteler y atteint presque dans ce récit. Félicitons-le d'avoir réalisé l'idéal qu'il se proposait ; mais, convenons-en, rien n'est plus préjudiciable, décidément, à l'intérêt d'un ouvrage que l'indifférence marquée par un auteur à ceux qu'il met en scène.

Pour ce qui est du métier, de la « technique », comme disent les Allemands, la plus ingénieuse théorie appliquée dans le *Lieutenant Conrad* est celle que M. Spitteler dénomme « la constance du progrès temporel ». Nos naturalistes, il y a un quart de siècle et même un peu plus, s'en étaient avisés déjà. Qu'on se reporte au roman de M. Céard : *Une belle journée.*

La réforme inaugurée par M. Céard et reprise par M. Spitteler consiste à pousser le scrupule réaliste jusqu'à retracer heure par heure, que dis-je ? minute par minute, les événements qui remplissent la vie du héros et les sentiments qui agitent son âme. Nous ne lâchons pas d'une semelle le lieutenant Conrad. Naturellement, un récit de cette sorte ne peut comprendre qu'une période limitée. La « description » de M. Spitteler ne s'étend que sur une journée. La « constance du progrès temporel », c'est à peu près « l'unité de temps » du théâtre classique, adaptée au roman naturaliste. Elle n'entraîne pas dans la « description » de moindres inconvénients que dans la tragédie. Et d'abord, elle

est cause que la journée du lieutenant Conrad est vraiment surchargée. Il se passe trop d'événements sensationnels dans ces quelques heures d'une existence obscure. Autre inconvénient, non moins réel : à côté de quelques incidents dramatiques, fort bien décrits dans une langue sobre, drue, nerveuse à souhait, le *Lieutenant Conrad* contient des épisodes fort ennuyeux. Tout n'est pas d'une valeur égale dans la vie d'un individu, cet individu fût-il un héros de roman. Le parti pris de ne rien omettre contraint M. Spitteler à nous rapporter des choses vraiment indignes de mémoire.

L'histoire du lieutenant Conrad n'est pas assez inouïe pour mériter une longue analyse. Conrad et son père se détestent : celui-ci est jaloux à l'excès de l'autorité qui lui échappe ; celui-là tolère impatiemment d'être, à son âge, tenu en tutelle. Contre l'avis de Conrad, son père accepte d'héberger, le même jour, deux sociétés rivales. Une rixe effroyable éclate : Conrad, qui est d'une vigueur peu commune, rétablit l'ordre à la force du poignet. Mais, sur la fin de l'après-midi, il reçoit un coup mortel d'un mauvais drôle qu'il avait tout spécialement malmené dans la bagarre. Et il expire aux bras de son père.

Telle est la trame sur laquelle M. Spitteler a brodé sa sombre idylle naturaliste. Le principal intérêt, le principal mérite de l'ouvrage résident, encore une fois, dans son mécanisme. De toute façon le *Lieutenant Conrad* n'est qu'un essai, une diver-

sion à de plus nobles travaux. Le domaine par excellence de M. Spitteler, c'est celui où il nous reste à l'observer. C'est dans *Printemps olympien* qu'il a donné son plus heureux effort.

*
* *

Quoique M. Spitteler doive beaucoup à la « culture latine », il n'en garde pas moins certains penchants tout germaniques : son goût des théories, par exemple. Il ne lui a pas suffi d'écrire d'admirables ballades, comparables à celles de son compatriote Conrad-Ferdinand Meyer : il a énoncé encore dans un chapitre des *Vérités riantes* de subtiles remarques, trop subtiles peut-être, sur la ballade considérée comme genre littéraire. On lui doit aussi une dissertation sur le roman, la théorie de la « description », enfin des considérations et observations de toute sorte.

Aux hors-d'œuvre de M. Spitteler nous préférons ses œuvres. A ses idées sur l'épopée, nous préférons son grand poème épique *Printemps olympien*. On ne saurait toutefois passer sous silence les idées de M. Spitteler sur l'épopée. Il a développé, à ce sujet, des paradoxes éminents, dont il faut au moins dégager l'essentiel, quand ce ne serait que pour montrer combien M. Spitteler artiste prévaut sur M. Spitteler esthèticien.

On admet aujourd'hui que l'épopée est un genre désuet et comme prescrit. L'épopée, au dire des critiques, se nourrit de sentiments primitifs : un grand poète épique doit être d'esprit naïf et appartenir à un peuple jeune. Ces conditions étant difficilement réalisables de nos jours, l'épopée est morte. Mais nous avons le roman (je continue de citer l'opinion courante) qui est l'épopée des temps modernes. Si le Moyen Age a produit la *Chanson de Roland* et les *Niebelungen*, le XIX[e] siècle a produit l'œuvre de Balzac et de Zola. Nos aïeux se délectèrent aux histoires de la Table ronde, nous avons eu *Pot-Bouille* et son fameux Escalier.

Voilà l'opinion ordinaire sur l'épopée. J'avoue en rougissant la partager ; mais j'entends bien qu'elle est trop commune pour M. Spitteler. Il se refuse à distinguer entre peuples vieux et peuples jeunes. Il soutient, au surplus, qu' « un peuple, cela n'existe pas ». Loin de tenir pour acquise la parenté de l'épopée et du roman, il avancera que ce sont là deux genres contradictoires : « Le fait seul qu'un homme écrit des romans m'incline à penser qu'il n'est pas poète épique » ; enfin « l'épopée ressemble au roman comme un escargot à un hussard ». Les arguments théoriques de M. Spitteler ne m'ont pas convaincu, mais j'ai commencé à prendre ses idées au sérieux quand je l'ai vu confirmer sa thèse par un exemple. Pour démontrer le mouvement, rien ne vaut de marcher. Pour démontrer la modernité du genre épique, rien

d'aussi probant que de composer de nos jours une épopée. Ainsi a fait M. Spitteler.

Son *Printemps olympien* mérite pleinement ce nom d'épopée et nous paraît presque digne de figurer auprès de la *Messiade* de Klopstock, de l'*Obéron* de Wieland, de *Hermann et Dorothée* et *Reinecke Fuchs* de Gœthe. Publié partiellement en 1901, complété, revu et refondu sans cesse depuis lors avec une patience dont seuls les très grands esprits sont capables, *Printemps olympien* compte sous sa forme actuelle (1) cinq parties et trente-trois chants. Le mètre employé est l'ïambe de six pieds. Les vers riment deux par deux. On a incriminé cette forme métrique sous prétexte qu'elle manque de noblesse. Quelle absurdité ! L'ïambe, au contraire, étant donnée la diversité de *Printemps olympien*, n'est-il pas le vers qui s'imposait ? Tout n'est pas majestueux dans l'ouvrage de M. Spitteler, tout n'y est pas solennel. Aux épisodes graves succèdent des épisodes gracieux, aux épisodes gracieux, des épisodes plaisants. L'héroï-comique, voire le burlesque, alternent avec le tragique proprement olympien. M. Spitteler tire de ce mélange des effets heureux et sûrs. C'est toute la vie de l'humanité primitive, embellie, exaltée, qui se reflète dans celle de ses dieux.

Que le céleste séjour où M. Spitteler a placé la

(1) Une édition qu'il y a lieu de croire définitive a paru pour la Noël de 1909.

scène de son poème ne donne pas le change : ses dieux ne sont que des hommes plus grands. « Nul n'est dieu quand il pleut », peut-on lire dans le charmant épisode où Aphrodite, trempée jusqu'aux os, cherche un abri au fond d'un pauvre grenier à foin. Tout ce qu'il y a de relatif dans la divine condition des Olympiens apparaît à ce détail. Les dieux de M. Spitteler sont fort près de nous. Ils ne sont même pas tous immortels. Hèrà, reine de l'Olympe, née d'un dieu et d'une amazone, finira ses jours tôt ou tard. Les Olympiens ne l'emportent sur nous que parce qu'ils sont plus libres, plus sincères, plus beaux, — parce qu'ils sont Grecs. Merveilleux privilège de l'art et de la poésie helléniques ! Un auteur moderne cherche-t-il, aujourd'hui encore, à peindre l'homme sous son aspect le plus universel, dans la plénitude de sa condition, c'est dans la Grèce fabuleuse qu'il placera tout naturellement ses héros. Le christianisme a donné au monde des hommes admirables, mais admirables en ce qu'ils domptèrent la nature humaine, alors que les plus parfaits des Hellènes provoquent notre admiration parce qu'ils ont harmonieusement affirmé la leur. C'est dans ce sens que les dieux de M. Spitteler sont Grecs et qu'ils sont dignes d'être tels : ce sont de robustes créatures, saines, riantes et naïves, mais purement humaines.

Rien de convenu, rien de guindé dans cette naïveté qui s'épanche. Tout respire le naturel, la spontanéité, la fraîcheur, en cette résurrection de

l'Olympe hellénique. Je ne connais pas dans la poésie de l'Allemagne moderne de plus vivantes figures et dont le souvenir vous poursuive plus agréablement que le Zeus de M. Spitteler, si ce n'est sa Pallas et son Apollô.

Avec quel tact sa fantaisie s'est exercée sur ces types augustes ! Ils gardent leur caractère traditionnel, ce qui était de toute importance ; mais ils acquièrent des traits nouveaux, d'une modernité charmante. Quant au scénario de *Printemps olympien*, il a été inventé de toutes pièces par M. Spitteler. C'est tout au plus si l'on butte, de loin en loin, contre une réminiscence homérique ou sur quelque pastiche d'Ovide.

Prométhée et Épiméthée, le premier livre de M. Spitteler, n'était qu'une longue allégorie. *Printemps olympien* est formé d'une quantité de courtes allégories mises bout à bout. Je ne veux pas dire qu'elles sont trop : chacune a son prix ; mais peut-être ne sont-elles pas toujours rattachées assez solidement au motif central. Et c'est en quoi ce poème grec trahit une main germaine. *Printemps olympien* est d'une composition un peu lâche. L'intérêt, du reste, n'en souffre guère, tant sont délicieuses les multiples aventures où la verve de M. Spitteler se dépense allégrement.

Les ouvrages de cette sorte ne se racontent pas. Il faut bien pourtant, pour permettre au lecteur d'en juger, dire plus ou moins ce qui se passe dans *Printemps olympien*. Nous ferons l'analyse du pro-

logue ; puis nous résumerons, à titre d'exemple, un des épisodes les plus généralement admirés.

Kronos et les anciens dieux ont été précipités au fond de l'Érèbe. Les nouveaux dieux, appelés par Anankè à leur succéder, se mettent en devoir de gagner l'Olympe. Après avoir surmonté divers obstacles, après être sortis victorieux d'un pénible combat contre Kronos, mal résigné à sa disgrâce, ils atteignent le but de leur voyage. Anankè (M. Spitteler en fait un dieu masculin) exige de Hèra, la déesse qui règne sur la terre, qu'elle choisisse un époux parmi ces dieux fraîchement arrivés. Ils sont cinq : Apollô, Zeus, Erôs, Hermès et Poseidôn. Erôs, distingué par Hèra et d'abord favorisé par elle, la trompe avec une de ses suivantes. Hèra n'éprouve plus que du mépris pour les quatre autres. Une série d'épreuves décidera néanmoins du vainqueur. D'emblée, Zeus est écarté par les arbitres pour avoir interpellé la reine avec insolence. Puis, dès la première joûte, la chance tourne en faveur d'Apollô. Mais, dans un monde où Anankè détient l'autorité suprême, dans un monde en proie au mal et à la souffrance, le règne d'Apollô, dieu de lumière et de bonté, ne se concevrait pas. Zeus, despote énergique et borné, Zeus, incarnation de la « volonté de puissance », selon la fine observation de M. Weingartner, est bien plutôt désigné pour partager le trône avec Hèra. Evincé par le jury, mais assisté par Gorgô, il pénètre à l'improviste dans le palais de la reine et sa

ruse la contraint à saluer en lui son maître. Ainsi, dès l'origine, la domination du monde est souillée par la trahison et le crime. Zeus, roi par la violence et l'imposture, n'en désire pas moins conclure une alliance avec cet Apollô qu'il a lésé. Apollô repousse ses avances, mais consent à partager avec lui le gouvernement du monde : à Zeus la force, à Apollô la beauté. « Et, là-dessus, se séparèrent, pacifiques et réconciliés, le dieu qui domine le monde et celui qui l'embellit ».

L'allégorie est limpide dans cette partie de *Printemps olympien*, et je l'ai, dans mon résumé, clarifiée encore. M. Spitteler ne se défend pas d'un faible pour le symbole. Ces Grecs dont il s'inspire n'en donnèrent-ils pas l'exemple ? « Le génie hellénique », écrit le poète bâlois, « loin de fuir l'allégorie, l'a naïvement poursuivie jusque sur la frontière du mauvais goût ». Il va sans dire qu'il ne faut pas imiter les Grecs jusque dans leurs erreurs. L'allégorie peut obscurcir une fable, mais elle peut aussi la vivifier. Laborieusement élucubrée, c'est une misérable chose. Intelligible aisément, un sens allégorique prête au mythe qui l'exprime une beauté de plus : « Le sens plus profond glisse alors sous l'action, semblable aux reflets dans l'eau d'un navire à voiles qui marche ».

Je ne crois pas qu'un sens propre et un sens figuré s'attachent invariablement à tous les épisodes de *Printemps olympien*. On perdrait sa peine en cherchant midi à quatorze heures dans les fines

historiettes que M. Spitteler appelle « ses inutiles fables ». Mais Apollô et Poseidôn sont évidemment des symboles. Apollô n'est pas seulement le dieu de la Lumière, de la Bonté et de la Beauté : il est encore, dans le cinquième chant de la troisième partie, le créateur génial, l'artiste sincère. A ce titre, il s'oppose à Poseidôn, qui n'est pas uniquement, dans le sixième chant de la troisième partie, le funambulesque héros d'une aventure d'amour adorablement bouffonne, mais encore le type du méchant écrivain, du « faiseur » en quête de gros effets.

De tous les dieux rappelés à la vie par M. Spitteler, Apollô est le plus sympathique. Il domine le poème de toute la préférence que lui marque le poète. Tous les autres dieux ont des petitesses et l'auteur qui, comme nous l'avons vu, affectionne la satire, se divertit fort à fustiger les hommes dans la personne de ses immortels. Seul, Apollô est invariablement équitable et généreux. Seul, il justifie pleinement ce vers de M. Spitteler : « Plaisir et dignité vont de pair dans l'Olympe ». Le chant XII de la troisième partie, *Apollô le Découvreur*, contient l'apothéose de ce dieu charmant. C'est, à mon sens, le plus beau morceau de l'ouvrage. L'élément satirique, le grotesque et le sublime s'y mélangent harmonieusement pour un admirable résultat. C'est ici vraiment l'œuvre d'un très grand poète.

Chaque jour, à travers l'espace, Apollô conduit triomphalement le char du soleil, s'affligeant

d'ailleurs aux turpitudes humaines qu'il éclaire : « Je ne m'explique pas, dit-il, pourquoi les hommes ne sont pas simplement bons. Ils auraient pourtant le cœur plus léger ». Parmi ces méchants qu'il accable de ses bienfaits, Apollô ne compte pas de pire ennemi que Kakoklès, symbole de l'impuissance jalouse. Kakoklès est un sot ; mais, pour les « Pieds-plats », ses concitoyens, Kakoklès est un grand homme. Il les décide à déclarer la guerre au soleil. « Qu'est-ce, leur demande-t-il, que le soleil d'Apollô ? Un soleil pour rire. Le vrai soleil, c'est Kakoklès et ce sont ses chers Pieds-plats qui le tireront du néant. » Grâce à de savantes chimies, ils réussissent, en effet, à former une manière d'astre. Mais qu'il est donc pâle, leur astre, pâle et puant ! Kakoklès, il est vrai, le trouve splendide et les Pieds-plats, fascinés, partagent son illusion. Ils baptisent leur soleil *Oz Kopro*z et le hissent sur un navire aérien de leur invention. Très comique, le détail de la fabrication du navire aérien, le *Gangrénoptéros*, que le poète, plaisant anachronisme, fait mouvoir par la vapeur. Juchés sur leur « clou », comme on ne disait pas encore, les Pieds-plats s'exaltent et déjà prétendent faire adorer leur lumignon comme le vrai soleil et le seul vrai dieu : « Oz est Dieu, saint est Oz. Il n'y a pas d'autre Dieu que Oz nommé Kopro*z*. C'est pourquoi, chers frères, lapidez, fouettez le contempteur de Dieu, le maudit, l'incrédule » !...

Dans la dernière partie de l'épisode résonne de

nouveau la note héroïque et philosophique. Apollô anéantit en se jouant le *Gangrénoptéros* et ceux qui le montent. Mais il s'attriste, dans sa bonté, d'avoir dû recourir à la violence : « Mon plus cher désir eût été que ma main ne versât point de sang vivant et que jamais à cause de moi des yeux ne répandissent des larmes. Cette grâce ne me fut point accordée »... Et, dans une retentissante invective, Apollô s'en prend à « celui qui créa le monde mauvais, peu importe son nom ». — « Mon œuvre cruelle est la tienne », poursuit-il, « le coupable, c'est toi, puisque l'être le plus pacifique doit s'endurcir, puisque celui-là n'est pas toléré qui ne sait pas tuer ».

Elle est admirable, cette imprécation, dans sa farouche éloquence. Jamais M. Spitteler, en proie à ce pessimisme que nous signalions tout à l'heure, n'avait plus magnifiquement gémi sur l'imparfaite humanité ! Dans *Printemps olympien* de telles malédictions sont, d'ailleurs, devenues rares. *Printemps olympien*, ces mots ne semblent-ils pas annoncer un spectacle de jeunesse et de bonheur ? Aussi bien la joie de vivre l'emporte finalement dans ce poème. *Printemps olympien*, c'est un hymne païen à la beauté du monde et de la poésie, adouci, dans ce que tout ce paganisme pourrait avoir d'un peu offensant, par des accents idéalistes et spiritualistes, par des paroles de pitié et même d'espoir. Faut-il attribuer la sérénité relative dont fait preuve aujourd'hui le poète des *Extramundana* à l'ap-

proche de la vieillesse ? Ne serait-elle pas un heureux effet de la célébrité enfin acquise ? Le poète ne se serait-il pas réconcilié avec le monde parce que ses contemporains se sont réconciliés avec sa poésie et ont fini par rendre un tardif hommage à son probe labeur d'artiste ? Peut-être y a-t-il de tout cela dans la philosophie plus amicale de *Printemps olympien*...

Cette doctrine de bienveillance éclate avec force, avec une force sans doute intentionnelle, dans les derniers chants. Ecœuré de la lâcheté de ses sujets, Zeus songe à les anéantir. Mais Gorgô l'en empêche : c'est la nécessité qui a fait l'homme tel qu'il est. S'il tue, c'est parce que la loi de nature le force à tuer pour vivre. Pallas, intercédant à son tour auprès de Zeus, montre les hommes capables de nobles sentiments. Et puis ils deviendront plus sages, des instincts plus purs s'éveilleront en eux à la longue. Qui sait ? Peut-être la justice régnera-t-elle, un jour, sur la création !... Le même chant contient encore une auguste vision où le poète montre le peuple des animaux saluant avec transports cet Homme-Roi des temps meilleurs : « Dans mes bras fraternels je vous apporte la pitié et la miséricorde ». Et le peuple des animaux répond : « Quelle surprenante nouveauté est-ce là ? presque incompréhensible à nos oreilles accoutumées au bruit des combats. Dans ce monde sauvage, plein d'inimitiés et de haines, apparaît l'amour ! La pitié recourt à notre hospitalité ! Nous recevons un

frère. Un ami nous est né qui nous comprend, qui éprouve avec nous, qui souffre avec nous, qui, s'il ne nous sauve pas, du moins nous ménage »...

*
* *

L'auteur dont je viens d'énumérer les titres à la reconnaissance des lettrés est entré au mois d'avril 1910 dans sa soixante-cinquième année. Alors que son soixantième anniversaire avait fait peu de bruit, son soixante-cinquième a été cordialement célébré par la presse allemande. Il semble donc que M. Carl Spitteler soit enfin apprécié comme il le mérite. Sa place ne sera d'ailleurs jamais une place en vue. Ses admirateurs seront fervents, mais clairsemés. La nature de ses livres, ses idées mêmes, défendent ce poète contre l'engouement des foules. Il a écrit : « Qu'on ne croie pas que l'intelligence des mythes suppose, chez le lecteur, de l'érudition ou des dispositions philosophiques. Il suffit d'un cœur ouvert à la poésie et d'une inclination à regarder parfois au delà de l'ordre quotidien ». Mais ce n'est là qu'un de ces paradoxes critiques où M. Spitteler se complaît. Quelles que soient la spontanéité, la fraîcheur, la savoureuse originalité de sa poésie, ce n'en est pas moins une poésie inaccessible aux cœurs simples. Les

amis de M. Spitteler se sont fort accrus en nombre depuis la publication de *Printemps olympien*. Ils n'en sont pas moins condamnés à rester une élite. A cette élite pourquoi la France ne fournirait-elle pas un petit contingent? On apprend de plus en plus, parmi nous, la langue allemande. Si les pages qui précèdent pouvaient inviter quelques délicats à lire *Printemps olympien*, j'en serais ravi. Cette curiosité ne leur réserve aucune déception. Le monde doré et chatoyant de la mythologie hellénique, où nous transporte M. Spitteler, nous est familier depuis l'enfance. Et les critiques d'outre-Rhin ont maintes fois insisté sur le caractère français de son talent.

Son œuvre, prose et vers, constitue au total un témoignage éclatant du prestige dont jouit encore, chez les Germains raffinés, notre vieille civilisation helléno-latine : M. Spitteler, répétons-le, nous appartient un peu, nous appartient beaucoup.

ENRICA DE HANDEL-MAZZETTI

La littérature fait de nos jours assez mauvais ménage en France avec la religion. Ce n'est pas précisément par leur piété que nos romanciers se distinguent : on l'a maintes fois remarqué, et justement. Je constate, du reste, la même pénurie de « romans religieux » dignes de ce nom dans tous les pays qui nous entourent, exception faite de l'Angleterre. Le goût du public anglo-saxon pour les controverses théologiques a toujours été extrêmement vif. Cette prédilection nationale se reflète naturellement dans la littérature. Et avec quelle intensité ! De M[me] Humphry Ward, dont *Robert Elsmere* a fait époque, jusqu'à M[me] Marie Corelli et ses fictions plus ou moins heureusement « sensationnelles », combien d'écrivains de talent ont servi au lecteur anglais, avide d'émotions pieuses jusque dans ses récréations intellectuelles, une nourriture selon son goût ! Mais exception faite,

encore une fois, de l'Angleterre, les principales littératures d'Europe sont extrêmement pauvres en romans religieux. Je ne vois guère en France que M. René Bazin, en Italie que le regretté Fogazzaro, en Allemagne que l'ex-pasteur Frenssen qui aient traité dans un esprit de piété et avec bonheur des questions confessionnelles.

Cette pénurie de bons romans chrétiens est douloureusement ressentie par les croyants. Les catholiques de langue allemande s'en montraient hier encore très péniblement affectés. L'un d'eux, M. Karl Muth, exhalait en 1898 son amertume dans un opuscule remarqué. Il posait cette question : *Les Belles-Lettres catholiques sont-elles au niveau de notre époque* ? « Il s'en faut », répondait-il. Et il concluait : « En fait de littérature catholique, nous n'avons rien en Allemagne, absolument rien. »

M. Muth, aujourd'hui, ferait une réponse moins catégorique. La littérature catholique de langue allemande, la littérature autrichienne s'enorgueillit depuis quelques années d'un auteur dont le nom franchira sûrement les frontières germaniques. L'aristocratie autrichienne, qui a donné au XIXe siècle Marie d'Ebner Eschenbach, donne au XXe Enrica de Handel-Mazzetti. Ce sont là deux cadeaux princiers dont la postérité lui saura, je crois, un gré égal. J'ai souvent manifesté mon admiration pour la première de ces deux grandes Autrichiennes (1).

(1) Voir dans notre *Littérature allemande d'aujourd'hui* (Paris, 1909) pp. 39 et suiv.

Je voudrais aujourd'hui apprécier les principaux ouvrages dont nous a déjà gratifiés la seconde.

I

Enrica de Handel-Mazzetti est née à Vienne le 10 janvier 1871. Elle appartient à une ancienne famille noble originaire du Wurtemberg.

Enrica perdit son père alors qu'elle était jeune encore. Elle en chérit doublement sa mère. Et ceci doit être noté, l'amour maternel et l'amour filial tenant dans ses écrits une place énorme. Dès l'enfance, Enrica fut en proie au démon littéraire. Ecolière, elle mettait en vers son manuel d'histoire ! A treize ans, pour avoir été menée au *Burgtheater*, elle se mit à composer des drames. Au couvent de Saint-Pölten où elle acheva son éducation, elle redoubla d'activité poétique. C'est là aussi qu'elle observa cette vie monastique, si parfaitement décrite dans *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger*, qui commença sa réputation. Au sortir du couvent, elle subit avec succès à Vienne un examen d'Etat qui lui conférait un brevet officiel.

Ses premières nouvelles parurent sous les auspices d'un chanoine de ses amis dans des feuilles dévotes de second ordre. En 1897, une revue catholique d'une certaine importance, la *Famille*

chrétienne, accueillait *Meinrad Helmperger*. Ce roman fut très remarqué, mais seulement dans le monde catholique. Il fallut la publication de *Jesse et Maria* (1906) pour que la « grande critique » d'Autriche et d'Allemagne donnât aussi. Depuis lors, Enrica de Handel-Mazzetti a donné, en 1909, un nouveau roman, *la Pauvre Margarete* (1). Impatiemment attendu, il n'a pas répondu tout à fait à ce qu'on attendait.

II

Avant d'être des romans religieux, les romans d'Enrica de Handel-Mazzetti sont des romans historiques. Ou plutôt, ils sont en même temps des romans historiques et des romans catholiques. Les époques qui exercent sur cette femme de lettres un irrésistible attrait sont les époques de guerres civiles engendrées par des dissentiments confessionnels. Il convient donc, tout d'abord, d'exposer brièvement sa conception de l'histoire.

Deux doctrines, comme on sait, se partagent les historiens. Les uns croient à l'influence toute-puissante des grands hommes ; pour les autres, les destins des peuples sont forgés, en dépit des apparences, par les masses anonymes, leurs aspirations,

(1) Les romans de Mlle de Handel-Mazzetti ont paru à la librairie Jos. Kosel, Kempten et Munich.

leurs besoins. J'ignore si Mlle de Handel-Mazzeti s'est fait à cet égard une opinion. A en juger par ses livres, elle paraît attribuer aux foules une action bien plus décisive qu'aux héros. Insensible à la séduction des grandes figures historiques et de ce troublant rébus que constitue l'analyse de leurs sentiments intimes, elle ne fait revivre que des hommes du commun, sans doute parce qu'elle les estime plus caractéristiques.

A moins que ce ne soit par sympathie démocratique. Car Enrica de Handel-Mazzetti, tout comme son illustre devancière Marie d'Ebner Eschenbach, apparaît singulièrement affranchie de tous préjugés nobiliaires. Combien Mme d'Ebner Eschenbach n'a-t-elle pas scandalisé son entourage par ses thèses religieuses et politiques ! Mlle de Handel-Mazzetti — si accueillante qu'elle se soit montrée aux idées modernes — n'a pas été jusqu'à présent reniée. Mais son dernier livre, à vrai dire, a paru plus que suspect aux gardiens attitrés de l'orthodoxie.

Elle a pris soin de nous faire connaître la façon dont naquirent ses deux principaux romans : *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger* et *Jesse et Maria*. Tout deux reposent sur un fait authentique.

Feuilletant un jour un livre obscur retraçant l'histoire de l'abbaye de Kremsmünster, Enrica de Handel-Mazzetti apprit qu'un certain abbé Alexandre Strasser fut chargé de ramener au catholicisme des enfants appartenant à des familles d'émigrants hérétiques, fixés à Salzburg.

Sur ce simple fait, elle construisit son *Meinrad Helmperger*, plein des plus dramatiques aventures. Tout comme le sujet du roman, les protagonistes sont empruntés à l'histoire, mais ils subirent le même travail d'amplification et d'idéalisation. Le prototype du délicieux Père Meinrad a vécu vraiment au couvent de Kremsmünster, mais l'auteur a embelli l'original. Et c'est encore un personnage historique, cet Auguste Mac Endoll qui occupe le premier plan dans la seconde partie du récit. Son attachante figure a été calquée sur celle d'un libre penseur anglais, Thomas Woolston, qui vécut de 1669 à 1733 et causa de son temps un scandale inouï pour avoir tenté d'expliquer allégoriquement les Evangiles.

Qu'on ne s'avise point, au demeurant, de chercher le nom de Thomas Woolston dans les encyclopédies. On l'y chercherait en vain. Il ne s'y trouve pas plus que celui des autres personnages mis en scène par la romancière viennoise. Ce qui l'attire, encore une fois, ce n'est pas la psychologie des grands hommes, mais des époques. Et c'est là, sans doute, une curiosité d'aussi bon aloi que l'autre. On n'a pas le droit d'exiger d'un romancier qu'il ne rappelle à la vie que des personnages illustres. Libre à lui de chercher à intéresser, à émouvoir ses lecteurs en évoquant des collectivités obscures, mais dont les passions portent la marque originale d'un siècle.

Ce qu'on peut, par exemple, exiger du romancier, c'est qu'il respecte scrupuleusement la vérité his-

torique. Or, il faut bien reconnaître que Mlle de Handel-Mazzetti la traite fort librement. Il y a dans certains de ses romans, surtout dans *Meinrad Helmperger* et dans *la Pauvre Margarete*, des invraisemblances criantes. Le premier de ces récits nous montre le rationaliste anglais Mac Endoll périssant dans les supplices, à Berlin, sous Frédéric Ier, donc au XVIIIe siècle. Impossible d'ajouter foi à cette histoire. Non que les inquisiteurs prussiens n'aient été capables d'un tel excès, mais l'ambassadeur anglais près le roi de Prusse n'eût jamais laissé exécuter un gentilhomme anglais d'aussi bonne souche qu'était censément Auguste Mac Endoll.

La Pauvre Margarete contient un anachronisme non moins éclatant. Ce roman nous fait voir un lieutenant du fameux régiment de Pappenheim, Albrecht von Herliberg, passant en justice pour avoir tenté de faire violence à Margarete Mayr, une pauvre femme et qui pis est une luthérienne obstinée dont il avait été chargé d'opérer la conversion. Or, je me demande s'il était bien, comme le suppose l'auteur de ce roman, au pouvoir du municipe de Steyr, ville où avait eu lieu l'attentat, de faire arrêter et mettre à mort pour un si mince délit un officier du régiment de Pappenheim. Quels sinistres tableaux les chroniqueurs ne nous ont-il pas tracés des excès de la soldatesque — effrénée, naturellement, effrénée entre toutes — qui exerça pendant la guerre de Trente Ans sa coupable industrie !

En regard de leurs jeux habituels, qu'est-ce donc que ces prières d'amour un peu trop pressantes dont Herliberg se rendit coupable auprès de Margarete Mayr ? Il a sans doute aggravé son cas par sa résistance à main armée à l'officier venu pour l'arrêter ; mais ce n'est pas pour ce crime qu'il est condamné à mort ; c'est bel et bien pour avoir tenté de porter atteinte à l'honneur de Margarete Mayr. Je ne voudrais pas, encore une fois, faire injure à l'esprit d'équité des Autrichiens du XVII[e] siècle, mais je crois bien pouvoir affirmer que l'honneur d'une hérétique ne se payait pas alors du sang d'un *Pappenheimer*.

Le livre publié par M[lle] de Handel-Mazzetti entre *l'Année mémorable* et *la Pauvre Margarete* : *Jesse et Maria*, son chef-d'œuvre, me paraît aussi le plus solidement documenté de ses romans. De nouveau, c'est une chronique locale qui lui inspira cette fiction d'une tragique violence.

Dans les archives de Mariatafel, lieu de pèlerinage célèbre au bord du Danube, elle lut qu'un forestier de Ratisbonne, Alexandre Schinnagel, obéissant à une voix surnaturelle, était allé placer une image de la Vierge dans un arbre au sommet de la colline du Tafel ; moyennant quoi il avait été guéri de diverses infirmités mal supportées jusqu'alors. Le chroniqueur rapportait aussi que la femme de Schinnagel s'appelait Marie. Et c'est tout. On a dit de certaines tragédies classiques qu'elles étaient « faites avec rien ». On en peut dire autant

des ouvrages de la grande romancière de l'Autriche catholique.

III

« Je m'agenouille, comme artiste, devant le tabernacle, a-t-elle écrit, j'adore Jésus, j'adore Marie, la sainte Vierge. Mes livres relèveront toujours de la foi catholique ». La piété d'Enrica de Handel-Mazzetti n'est pas suspecte. Elle est catholique par ses ancêtres, par son éducation à Saint-Pölten, par ses convictions personnelles. Mais il y a catholicisme et catholicisme et, pour parler des seuls aspects littéraires qu'il peut revêtir, le catholicisme de M. Bazin n'est pas celui de feu Huysmans. Celui de la romancière viennoise est autre chose encore. Il apparaît du reste — quoi qu'elle dise — légèrement différent dans *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger*, puis dans *Jesse et Maria*, enfin dans *la Pauvre Margarete*.

Mlle de Handel-Mazzetti confesse énergiquement son orthodoxie, mais elle ne proclame pas moins énergiquement son indépendance. Elle a écrit au directeur de la revue *Hochland* : « Je n'ai pas le droit de me réfléchir dans mes ouvrages. Au contraire, j'ai le devoir de m'y effacer. Des faits se passent, des êtres humains paraissent, agissent et souffrent. C'est affaire au lecteur que de spiritua-

liser et d'interpréter les événements par ses propres réflexions ». Plus explicite encore une lettre au critique Édouard Engel où l'auteur s'exprime ainsi : « J'ai employé le meilleur de mes forces à dessiner Meinrad comme à dessiner Jesse. En quoi je me suis proposé de faire œuvre d'artiste et n'ai jamais cru collaborer — contrairement à ce qu'on m'a reproché — à une basse littérature de propagande ». Enrica de Handel-Mazzetti tient donc ses romans pour foncièrement catholiques, mais ils ont été conçus, d'après elle, en dehors de tout parti pris : ses livres seraient des œuvres d'art, des romans historiques avant d'être des romans catholiques. Un rapide examen, au point de vue de la doctrine religieuse, des trois principaux ouvrages qu'elle a jusqu'à ce jour publiés, justifie à peu près — mais à peu près seulement — l'opinion qu'elle professe sur leur compte.

Commençons par *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger*, le roman le plus catholique de Mlle de Handel-Mazzetti. Un enfant d'une douzaine d'années, pur et beau comme un ange, Edwin Mac Endoll, arrive à Vienne sous la conduite d'un gouverneur. Le personnage chez qui il devait descendre n'étant plus de ce monde, Edwin et son chaperon se trouvent dans un cruel embarras. Aussi acceptent-ils volontiers l'hospitalité que leur offre au couvent de Kremsmünster un moine à l'âme exquise, toute innocence et toute charité, le Père Meinrad. Pourtant, quelle que soit sa vertu, le Père Meinrad

éprouve une forte déception en apprenant qu'Edwin Mac Endoll a pour mère une luthérienne et pour père un libre penseur redoutable. Ah ! si l'on pouvait détruire dans l'âme de cet enfant les germes de la funeste hérésie ! Le Père Meinrad s'y emploie avec une douceur, avec un respect humain touchants, mais qui lui attirent le blâme du Père supérieur, partisan de la manière forte. Le fait est qu'Edwin Mac Endoll, réclamé par son père, lui est renvoyé luthérien encore. Mais la seconde partie du roman nous montre la conversion de l'enfant. Et c'est où apparaît le catholicisme de l'auteur avec une force que l'auteur lui-même ne soupçonne peut-être pas. L'hérétique Auguste Mac Endoll, le père d'Edwin, se rend à Berlin pour y faire imprimer un de ses livres. L'événement se passe — il faut préciser — en 1710. Alors qu'à cette époque un esprit de tolérance éclairée régnait, d'après Mlle de Handel-Mazzetti, dans la catholique Vienne, le luthéranisme s'accompagnait à Berlin des pires persécutions. Les autorités avaient déclaré une guerre sans merci aux libres penseurs invariablement soupçonnés de sorcellerie. Pour son malheur, Auguste Mac Endoll tombe aux mains d'un tribunal de ce genre. Et les juges envoient le philosophe à l'échafaud. Auguste Mac Endoll meurt dans les supplices. Du moins meurt-il catholique : ainsi le veut, dans sa bonté, dans sa bonté catholique, Mlle de Handel-Mazzetti. Le pupille du Père Meinrad, Edwin Mac Endoll, ayant été accusé d'avoir entretenu, lui aussi, les mêmes fréquenta-

tions diaboliques que l'auteur de ses jours, se voit traîné devant les mêmes juges sanguinaires. Et ceux-ci eussent certainement fait périr l'enfant comme le père, si une fille perdue nommée Grete, élue par la Providence, n'était venue à point nommé faire entendre un témoignage prouvant jusqu'à l'évidence l'innocence du pauvre petit garçon. Je ne donne pas cette invention pour très heureuse. Mais je n'ai cure pour l'instant des mérites littéraires de *Meinrad Helmperger*. Nous les passerons en revue plus tard. Je recherche en ce moment ce qu'il peut y avoir dans ce livre de *confessionnel*. La conversion *in extremis* d'Auguste Mac Endoll, touché de la grâce pour avoir vu, tandis qu'il agonise aux mains de ses bourreaux, la volonté de Dieu se manifester avec tant d'à-propos par la bouche d'une malheureuse, est certainement révélatrice des sentiments intimes de l'auteur. Son catholicisme tient tout entier dans ces mots : *pitié*, *sacrifice*, *amour*. C'est le spectacle offert par l'humble élan d'une créature réprouvée venant au péril de sa vie sauver la petite tête blonde d'Edwin Mac Endoll qui brise au moment suprême l'esprit d'orgueil et de révolte du philosophe athée.

Dans l'ardeur de sa bonté et de sa foi, Mlle de Handel-Mazzetti a tenu à ce que le père se convertît au seuil de l'éternité. Le fils va faire de même au seuil de la vie. Edwin Mac Endoll, par quelque affection qu'il répondît à celle du Père Meinrad lors de son séjour à Kremsmünster, avait constamment

refusé d'abjurer. Mais voici que les leçons du bon moine agissent rétrospectivement. Edwin Mac Endoll, dans les temples nus et froids de Berlin, soupire après les belles églises de ceux qu'on lui apprit, enfant, à flétrir du nom de *papistes*. Le Père Meinrad a jeté dans son âme beaucoup de bon grain. Il va lever en opulente moisson. Edwin a la nostalgie du culte de la Vierge, si pieusement pratiqué à Kremsmünster. Repoussant naguère le baptême romain, il alléguait : « Le luthéranisme est la religion de ma mère ». Or, il adorait sa mère. Mais sa mère maintenant est morte et des juges luthériens viennent, au nom du luthéranisme, d'assassiner son père. Comment aimer encore cette religion ? Encouragé par des voix célestes, — c'est le seul endroit, ou presque, où le surnaturel paraisse dans les romans de Mlle de Handel-Mazzetti, — Edwin Mac Endoll embrasse le catholicisme. Quel triomphe pour le Père Meinrad ! C'est sa douceur, c'est sa bonté, c'est son inépuisable force d'amour qui ont conquis enfin l'âme si digne d'être conquise d'Edwin Mac Endoll. Ah ! l'exquise figure que celle du Père Meinrad ! Et comme la romancière viennoise l'a libéralement orné des vertus qu'elle préfère ! Elle lui a même donné la tolérance.

Mlle de Handel-Mazzetti, à l'en croire, ne se propose, en écrivant, qu'un but purement littéraire. Elle n'entend point prêcher une doctrine aux dépens d'une autre. Mais *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger* n'infirme-t-elle pas ses prétentions ?

Que l'auteur y consente ou non, la *tendance* est sensible dans ce livre.

J'admets qu'elle est beaucoup moins apparente dans le second de ses grands romans : *Jesse et Maria*. Tout au plus y a-t-il dans la façon sournoise dont le luthérien Jesse de Velderndorff s'empare de l'âme du forestier Schinnagel quelque chose d'assez peu élégant. Mais les personnages catholiques du roman commettent, eux aussi, des fautes graves. Une assez stricte justice distributive préside en somme à l'attribution aux uns et aux autres des vices et des vertus.

Remontons le cours des ans jusqu'en 1659. Un gentilhomme de Pechlarn sur le Danube, Jesse de Velderndorff, ardent luthérien, entreprend à cette date d'arracher au catholicisme le forestier Schinnagel. Avec une ruse machiavélique, il lui livre toutes sortes de marchandises à crédit. Schinnagel, hors d'état de payer quand arrive l'échéance, se jette aux pieds de son créancier. Velderndorff, qui attendait ce geste, lui dit : « Je te tiens quitte de tout ce que tu me dois, mais à une condition. Vous adorez, vous autres papistes, la grossière image de la Vierge du Tafel et vous lui attribuez de fallacieuses vertus. Cette image, apporte-la-moi. L'oubli de tes dettes est à ce prix ». Après une lutte épique avec sa conscience, Schinnagel obéit, la mort dans l'âme. Il s'en va de nuit dérober la sainte image. Mais sa femme surprend cet acte sacrilège et s'en indigne. Elle commande à son mari d'aller

remettre en place l'objet dérobé et, dans sa détresse, elle implore la protection des Jésuites du voisinage.

Sur la dénonciation de Maria Schinnagel, les Jésuites envoient à Pechlarn une « commission » munie de pleins pouvoirs. Les juges citent à leur barre Jesse de Velderndorff. Hautain, mordant (il a déjà, ce luthérien, tous les traits qui se rencontrent, plus accusés, chez le rationaliste Mac Endoll), Jesse de Velderndorff entend sans sourciller la sentence qui le renvoie devant les tribunaux ordinaires. Peu lui importe, d'ailleurs, son propre sort ; mais il n'est pas frappé seul. Son frère, sa femme, ses enfants, qu'il adore, devront partir en exil. A l'ouïe de ce cruel verdict, le fougueux Jesse perd la tête. Il s'empare du pistolet passé dans sa ceinture et qu'on lui avait laissé, (n'est-il pas gentilhomme ?) tire sur l'abbé qui présidait le tribunal et le tue.

Dans le cachot où il attend la mort, prix de son meurtre, Jesse de Velderndorff s'irrite et se désespère. Mais il est au monde une créature plus malheureuse encore que lui : Maria Schinnagel. Elle passe en revue tous les malheurs qu'elle a provoqués en dénonçant les manigances du luthérien et se demande si elle n'aurait pas mieux fait de garder le silence. La détresse où sont plongés la femme et les enfants de Jesse lui inspire une indicible pitié. A tout prix, elle veut s'expliquer avec le malheureux dont elle a causé la perte.

Admise en présence de sa victime, elle ne trouve

point, toutefois, les mots qui eussent touché son cœur. Jesse de Velderndorff continue de lui inspirer moins de pitié que d'horreur. Le dur langage qu'elle lui tient endurcit davantage l'hérétique. Peu après, cependant, un incident pathétique se produit qui l'aide à opérer la conversion qu'elle souhaite. La femme de Jesse accouche dans la misère et dans l'abandon. Poussée par l'esprit de charité, Maria va la trouver : la femme de l'hérétique est à bout de forces, à bout de ressources. Pour comble d'infortune, la malédiction qui pèse sur son foyer l'empêche de trouver une nourrice. Alors Maria Schinnagel, qui vient elle-même de mettre au monde un enfant, allaite le fils de Jesse de Velderndorff. Puis elle retourne auprès du condamné qui attend toujours dans son cachot l'heure, maintenant prochaine, d'avoir le chef tranché. Elle lui annonce qu'il a un fils et lui conte ce qu'elle a fait pour le nouveau-né. Et l'amour réalise le miracle qu'elle implorait : « Maintenant, la conscience de Jesse est réveillée. Et c'est Maria qui l'a réveillée, non pas, certes, en le tançant, mais en lui parlant doucement comme une sœur ». Plus fait amour que violence, plus fait humilité qu'orgueil.

Comme *l'Année mémorable*, *Jesse et Maria* s'achève donc par l'écrasement de l'hérésie et le triomphe de la vraie foi. La victime de Marie Schinnagel renie énergiquement, en montant sur l'échafaud, toutes ses erreurs de la veille. A la face du peuple accouru de toute la Basse-Autriche pour le

voir mourir, Jesse de Velderndorff confesse sa dévotion à la Vierge : « L'amour d'un pauvre homme et d'un pauvre peuple avait fait d'une piètre image un objet de sainteté magnifique, le symbole de Notre-Dame-des-Cieux... Aux pauvres gens de mon pays j'ai voulu dérober leur seul trésor, leur unique consolation... Mon crime contre eux, voilà mon péché mortel ».

Tandis que Jesse marche au supplice, Maria Schinnagel, prosternée devant un autel de la Vierge, prie, prie éperdument : « Seigneur, envoie ton ange pour détourner l'épée ». Mais le Seigneur refuse d'envoyer son ange. Une remarque à ce propos : l'élément surnaturel — ou, pour parler plus exactement, le merveilleux chrétien — jouait encore, comme nous l'avons vu, un rôle minuscule dans *l'Année mémorable de Meinrad Helmperger* ; il a complètement disparu dans *Jesse et Maria*. Des sentiments purement humains se manifestent dans ce roman, mais si grands, si nobles, surtout à la fin, qu'ils en paraissent surhumains. Le mysticisme de *Jesse et Maria* est d'essence très supérieure à celui de *l'Année mémorable*. On rencontrait dans le roman qui commença la réputation de Mlle de Handel-Mazzetti des témoignages d'une piété, à mon sens, un peu suspecte. Je tiens au moins pour une faute de goût la scène que voici : Edwin Mac Endoll ayant demandé la communion, le Père Meinrad lui refuse cette faveur parce qu'hérétique ; mais le bon moine s'attriste de cette cruauté que sa religion

lui impose. Et il imagine cette compensation : « Avec ses lèvres toutes parfumées encore de Jésus, il embrasse sur la bouche le jeune garçon à qui son devoir lui ordonne de refuser le sacrement. Et il le presse sur son cœur où le Sauveur vient de pénétrer. De sorte que le pauvre enfant, tout luthérien qu'il soit, participe néanmoins au glorieux corps du Christ. Et une douce consolation céleste descend en son âme juvénile ». J'apprécie médiocrement ces élans d'un mysticisme — comment dirai-je ? — un peu matériel. Et j'en ai plus de joie à constater que le catholicisme de *Jesse et Maria* a gagné en spiritualité. Elle est tristement vraisemblable et humaine, la conclusion toute naturelle de ce roman. Le ciel reste sourd aux prières de Marie et la tête de Jesse roule sous le glaive du bourreau. Mais il meurt en état de grâce, réconcilié avec le ciel. Et le ciel, peu après, se réconcilie aussi avec Maria Schinnagel. Du haut de son autel, la Vierge considère la suppliante avec bonté : « La Vierge céleste n'a-t-elle pas eu elle-même le cœur brisé et percé, percé par l'Épée de Douleur qui brille au soleil comme du feu ? Le monde a dû son salut à la Douleur ». Ce sont les derniers mots et c'est l'enseignement de cet admirable récit. C'est un éloge plein d'éloquence de la charité qui purifie, de la douleur qui sanctifie et qui délivre.

Nous avons parlé déjà de *la Pauvre Margarete,* alors que nous marquions la part qui revient, dans les fictions d'Enrica de Handel-Mazzetti, à la poésie

et à l'histoire. Il y faut revenir, cet ouvrage figurant une étape nouvelle dans l'évolution religieuse de l'auteur. Un professeur de Fribourg en Suisse, M. Gaspard Decurtins, ayant osé suspecter la doctrine qui émane de *la Pauvre Margarete*, Mlle de Handel-Mazzetti opposa une belle défense. M. Decurtins avait accusé la romancière viennoise de *modernisme :* elle repoussa cette accusation avec élan.

Donnons-lui acte de ses protestations. Je ne vois pas d'ailleurs en quoi son dernier roman est *moderniste*. Mais que la doctrine religieuse formulée par ce livre soit moins rigoureuse, plus indulgente encore pour le pécheur que *l'Année mémorable* et *Jesse et Maria*, cela ne me paraît pas douteux. Dieu me garde, au surplus, d'en savoir mauvais gré à la femme de lettres autrichienne !

La pauvre Margarete, héroïne du récit qui porte son nom, est une luthérienne, mais elle n'y met vraiment aucune malice. Ses parents qu'elle vénérait professaient cette religion-là. Elle reste fidèle à leur croyance, malgré les persécutions, malgré les dragonnades : « Monseigneur, dit-elle au lieutenant de Herliberg qui a juré de ne point quitter sa demeure avant qu'elle ait abjuré, monseigneur, je tiens ma foi de mon cher père. Comment pourrais-je la renier ? » Et l'auteur observe : « Tel est son seul argument. Il s'épanouit en son cœur innocent comme une fleur, répandant sa douce odeur devant Dieu ».

Albrecht von Herliberg, bien qu'il ait l'âme du traditionnel soudard de la guerre de Trente Ans, n'en est pas moins accessible à des sentiments généreux. Ses hommes ayant dévoré tout ce qu'ils ont trouvé dans la maison d'à peu près comestible, la pauvre Margarete et son nourrisson (il y a toujours des mères et des enfants à la mamelle dans les romans de M[lle] de Handel-Mazzetti) paraissent condamnés à mourir de faim. Emu de pitié, Herliberg fait porter alors en cachette du lait à sa victime. Et ce n'est pas sa seule bonne action. Les « Pappenheimer » ayant incendié le réduit où Margarete s'est réfugiée, Herliberg arrache aux flammes le berceau de son enfant. Malgré tout, cependant, Herliberg est jeune, emporté, mal accoutumé à ce qu'on lui résiste. Dans une heure de fièvre, il tente de faire violence à sa prisonnière récalcitrante. Arrêté, jugé, il est condamné à mort.

Margarete n'entre d'ailleurs pour rien dans sa perte. Il a fallu extorquer mot par mot à la pauvre femme le récit de l'attentat criminel dont elle fut l'objet. Du soldat brutal qui l'outragea elle ne garde en mémoire que les bienfaits. « C'est un pauvre homme, ne cesse-t-elle de répéter, un pauvre homme dont la mère est morte alors qu'il était en bas âge et qui n'a pu, par conséquent, être dirigé. Et puis, ne vivons-nous pas tous dans le péché ? Il est mon bienfaiteur, au contraire. N'a-t-il pas rassasié mon enfant quand il souffrait de la faim ? N'a-

t-il pas tiré son berceau des flammes? » La mansuétude, la charité de la pauvre Margarete dépassent tout ce qu'on peut imaginer. Saisis de respect devant une telle vertu, les bourgeois de Steyr se regardent et s'écrient : « Nous avons une sainte parmi nous ».

La sainteté de la luthérienne atteint son paroxysme dans la scène où le lieutenant de Herliberg monte sur l'échafaud. Margarete Mayr l'assiste dans ses derniers moments : « Les lèvres du supplicié remuèrent et se teintèrent de sang. Et avec son sang jaillit le mot sacré entre tous : *Ma mère !* Il le prononce en même temps pour la première fois de sa vie et la dernière... Les étoiles s'éteignent, ses yeux se ferment. Et la femme qu'il voulut outrager l'étreint, mort, dans ses bras ». On a observé que Margarete Meyr possédait toutes les vertus attribuées aux martyres chrétiennes par les légendes catholiques. Or, Margarete Mayr est luthérienne. Cette circonstance ne justifie pas, d'après nous, l'accusation de *modernisme* lancée contre Mlle de Handel-Mazzetti. *La Pauvre Margarete* n'est plus, d'autre part, un roman absolument catholique.

C'est, pour tout dire d'un mot, un magnifique roman chrétien.

IV

Mais il n'y a pas seulement des beautés morales dans les livres de la romancière autrichienne. Les

plus grandes qualités littéraires s'y rencontrent. Et tout d'abord, Mlle de Handel-Mazzetti a la puissance. Elles abondent dans son œuvre, les scènes qui procurent au lecteur ce frisson dont le poète de *Hamlet*, de *Macbeth* et du *Roi Lear* est coutumier. Il règne dans la scène de l'exécution de Jesse et dans cette autre scène du même roman où le gentilhomme hérétique comparaît devant ses juges un souffle à la fois épique et tragique d'une incomparable grandeur.

Les descriptions de la nature tracées par Mlle de Handel-Mazzetti méritent aussi d'être louées. Elles sont d'un peintre et d'un poète, plus encore peut-être d'un poète, d'un poète chrétien que d'un peintre. Dans ses tableaux les moins poussés, dans ses plus fugitifs « coups de crayon », la romancière catholique trouve moyen d'insérer une idée morale. Décrivant les campagnes qui s'étendent, baignées d'un pâle soleil du jour des morts, à l'entour du couvent de Kremsmünster, elle les compare à la vie d'un vieillard « qui aurait été pieuse et consacrée au Seigneur », tandis que le couvent même, hardiment planté sur une éminence, lui semble, « dans sa splendeur, une image de l'âge humain dont la maturité appartient à Dieu ». La chrétienne qui écrit de la sorte a pu se défendre de composer des livres de propagande, comme elle a pu repousser l'épithète de *moderniste* : elle n'en considère pas moins, d'instinct, la nature sous l'aspect religieux. Bien significatives à cet égard, ces descrip-

tions de paysages devenant sous sa plume des symboles chrétiens.

Violence et douceur, servitude des passions terrestres, abnégation de l'amour chrétien, les romans de Mlle de Handel-Mazzetti sont pleins de ces contrastes. Les écrivains ordinaires ont la puissance ou la finesse, la douceur ou la force. Seuls les très grands expriment tout à la fois dans leurs écrits ces sentiments opposés et qui, semble-t-il, devraient s'exclure. Parce qu'elle possède à son clavier toutes ces notes et les fait résonner avec une virtuosité admirable, — quitte à laisser triompher en fin de compte l'esprit évangélique, — Mlle de Handel-Mazzetti mérite d'être classée parmi les écrivains supérieurs.

Il serait vain, du reste, de nier ses défauts. Un éclair de génie traverse telles pages de ses livres; mais souvent aussi le simple talent lui fait défaut. Les regratteurs de mots et fendeurs de cheveux en quatre rencontrent, sans les chercher, dans les romans de Mlle de Handel-Mazzetti, d'innombrables sujets de mécontentement. Si « bon public » qu'on soit, force est bien de reconnaître qu'à part *Jesse et Maria*, les romans de l'illustre Autrichienne pèchent par maints endroits. *L'Année mémorable de Meinrad Helmperger* est mal composée. Entre la première partie du récit et la seconde, l'intérêt se déplace totalement. Dans la première, les personnages principaux sont le Père Meinrad et son pupille : le jeune Mac Endoll. Dans la seconde, il n'est plus

question du Père Meinrad, fort peu d'Edwin Mac Endoll, et c'est le père de ce dernier, le philosophe, qui passe au premier plan. Le récit, dans son ensemble, en devient comme boiteux. Une parfaite inexpérience du monde et du genre humain se manifeste, en outre, dans tout l'ouvrage. Archi-conventionnelle, la figure de Grete, la fille perdue, qui vient déposer en faveur d'Edwin Mac Endoll. Non moins conventionnel, Valentini, le secrétaire italien d'Auguste Mac Endoll, qui livre son maître par dépit d'amour. Valentini est un traître de mélodrame. Il encombre le récit plus qu'il ne contribue à le rendre intéressant. Edwin Mac Endoll, lui-même, pour délicatement dessiné qu'il soit en somme, n'est pas non plus tout à fait réel. Pour un garçonnet de son âge, Edwin est vraiment trop fort en théologie. Je reproche enfin à Mlle de Handel-Mazzetti d'avoir éludé la difficulté capitale qui consistait à rendre plausible la conversion de cet enfant au catholicisme. J'ai dit par quoi l'auteur explique son abjuration et la justifie. Elle n'en a pas moins été forcée de supposer que la crise décisive se déroule entre la première et la seconde partie du livre, soit dans un moment qu'elle passe sous silence. Artifice grossier par où le caractère si charmant d'Edwin Mac Endoll acquiert une irréparable incohérence. Pour tout dire en un mot, Mlle de Handel-Mazzetti, dans *l'Année mémorable*, manque encore furieusement de *métier*.

Je suis tenté d'adresser à *la Pauvre Margarete*

des reproches non moins positifs. Et tout d'abord ce roman présente, avec *Jesse et Maria*, trop d'analogies. Non seulement ces deux livres se ressemblent par le sujet, mais, chose plus grave, par l'intrigue. Le tableau de l'exécution, celui de l'intercession de la femme aimante en faveur du supplicié sont développés à peu près identiquement dans l'un et dans l'autre. Il n'y aurait que demi-mal si *Jesse et Maria* avait paru après *la Pauvre Margarete*, si *la Pauvre Margarete* avait été une esquisse, une étude et *Jesse et Maria* le tableau définitif. Malheureusement, c'est *Jesse et Maria* qui parut d'abord. Le coup d'essai fut le coup de maître. Une autre infériorité de *la Pauvre Margarete* réside, à mon avis, dans l'évolution archi-prévue des péripéties. Dès l'épisode initial, on devine les autres. Il manque à ce récit l'attrait de l'inconnu et, par suite, ce genre d'intérêt qui fait de *l'Année mémorable* et de *Jesse et Maria* des lectures captivantes entre toutes.

La raison de cette défaillance, de ce « recul », ne serait-ce pas que Mlle de Handel-Mazzetti a épuisé la vertu littéraire du seul sujet, tout compte fait, qu'elle a traité jusqu'à présent? Ses trois grands romans dramatisent tous trois le choc de deux religions adverses. Thème grandiose, certes. Mais il est au monde d'autres conflits, même religieux, non moins tragiques. Il serait temps peut-être que l'auteur de *Jesse et Maria* s'en avisât. Et puisque j'en suis à formuler des vœux, j'oserai lui souhaiter

l'acquisition de deux qualités encore : la mesure et le goût. Son œuvre est pareille à ces torrents impétueux qui roulent pêle-mêle des parcelles du métal le plus précieux et des éléments moins nobles. Mlle de Handel-Mazzetti écrit d'enthousiasme, dans un emportement, semble-t il, de tout son être. Le fleuve de son génie poétique gagnerait à être filtré et canalisé. Il charrie, à mon avis, trop de sang. Et je dis bien : trop de sang. Les trois grands romans historiques de Mlle de Handel-Mazzetti contiennent tous — on l'a peut-être remarqué à mes analyses — le récit d'une exécution capitale s'accomplissant au milieu de raffinements horribles. Elle me déplaît, je l'avoue, la minutie de ces peintures. Il semble que la romancière éprouve une joie cruelle à secouer atrocement les nerfs de ses lecteurs. Avec quelle complaisance elle décrit le sang qui jaillit, les membres qui se rompent, la clameur de la populace qui applaudit ! Je me refuse à voir dans ce déploiement d'horreurs autre chose qu'un péché, comme j'ai dit, contre la mesure et contre le goût. Mais, pour l'amour de sa réputation, pour la pureté de sa gloire, que Mlle de Handel-Mazzetti essuie donc bien vite le sang dont sa plume dégoutte !...

V

Il resterait à dire quelques mots du style si personnel de cette jeune femme ; mais nous serons

là-dessus d'une prudence extrême. La prose de l'auteur de *Jesse et Maria* a été si diversement jugée par ses compatriotes mêmes, qu'il serait téméraire à un étranger de formuler là-dessus une opinion catégorique.

L'auteur de *Jesse et Maria* fait parler à la plupart de ses personnages un dialecte archaïque qui n'est pas sans saveur, mais dont certains critiques se demandent jusqu'à quel point il est authentique, d'autres jusqu'à quel point il est *littéraire*.

Il a été, en tout cas, élaboré très consciencieusement. Tel Malherbe s'inspirant du parler « des crocheteurs du port au foin », Mlle de Handel-Mazzetti a emprunté aux paysans de Mariatafel leurs locutions, leurs images. Elle va jusqu'à donner aux mots leur ancienne orthographe, grâce à quoi l'impression d'archaïsme où elle vise est encore accrue. Mais de tels « effets » sont-ils légitimes? C'est là-dessus que les avis diffèrent. Le critique Édouard Engel approuve, pour sa part, en ces termes : « Le dialecte, écrit-il, est infiniment moins exposé aux vicissitudes du style que la langue des lettrés. Le dialecte n'est, pour ainsi dire, d'aucun temps ; c'est pourquoi il est de tous les temps. Ce qui autoriserait à conclure que le dialecte est l'authentique langue humaine et tout idiome littéraire un produit purement artificiel ».

On entend un tout autre son de cloche avec Mme Lulu von Strauss und Torney, à qui l'on reconnaît aussi une certaine compétence critique : « Le

développement continu de notre littérature depuis Luther et Gœthe, demande-t-elle, nous a-t-il donc donné une si pure et si noble langue littéraire allemande pour que nous en fassions fi aujourd'hui de gaieté de cœur? Assurément les dialectes populaires ont une force et une plasticité exceptionnelles. Mais que cette langue populaire soit bien vivante! Nous sommes gens d'aujourd'hui et nous ne pouvons rappeler à la vie et rendre à l'usage quotidien les chroniques rédigées par nos ancêtres ».

Diamétralement opposée, par conséquent, l'opinion des deux critiques que nous venons de citer. Gardons-nous d'intervenir dans le débat et bornons-nous à constater l'adresse avec laquelle Mlle de Handel-Mazzetti manie le *Süddeutsch*. « Primitif » ou « artificiel », son style exprime à merveille ce qu'il veut exprimer. Tantôt souple et caressant, tantôt violent et âpre, il s'adapte à toutes les situations.

Il est autre, à mon sens, il est ailleurs, l'écueil qu'il convient de signaler au navire qui porte Mlle de Handel-Mazzetti et sa fortune. Cet écueil, je le répète, c'est la monotonie de ses sujets. Que la jeune romancière viennoise tente donc d'autres voies, sinon ses fidèles lecteurs, qui déjà murmurent, finiront par se détourner d'elle.

Avec cette rude franchise qui est une de ses vertus, la critique allemande a fait sentir à l'auteur de *la Pauvre Margarete* la lassitude naissante de son public. Mlle de Handel-Mazzetti doit

savoir maintenant à quoi s'en tenir. Elle a trop d'intelligence et de finesse pour ne pas tenir compte d'un grief si fondé. Et c'est pourquoi nous attendons avec confiance — et avec impatience — son prochain ouvrage.

(1) M. KARL SCHÖNHERR

Un drame de M. Karl Schönherr intitulé *Foi et patrie* a reçu à Vienne, en 1910, un accueil triomphal. Et les grandes villes d'Autriche et d'Allemagne ont pleinement ratifié par la suite le verdict viennois.

Foi et patrie reste depuis lors en pays germanique la *pièce du jour*. Elle n'a pas été représentée à Berlin, mais l'empereur d'Allemagne l'a vue à Kiel, au printemps de 1911, et son enthousiasme, au rapport des gazettes, fut extrême. Il manda dans sa loge l'heureux auteur et le félicita avec une cordialité exceptionnelle : « Vous serez, lui dit-il, le grand poète allemand qui nous manquait ».

(1) Au lecteur qui pourrait s'étonner de nous voir imprimer Karl Schönherr alors que nous avons imprimé Carl Spitteler, nous ferons observer que M. Schönherr signe ses écrits Karl Schönherr et que M. Spitteler signe les siens Carl Spitteler.

Le contentement de Guillaume II est fort naturel. Les raisons en paraîtront à l'analyse de *Foi et patrie* ; mais il conviendrait de ne point attacher à l'opinion de l'empereur allemand une valeur absolue. Guillaume II — on le sait de reste — juge plutôt les œuvres d'art sur les idées qu'elles expriment que sur la beauté intrinsèque qu'elles manifestent. Plus sensible aux mérites du fond qu'au charme de la forme, Guillaume II devait porter aux nues *Foi et patrie*. Il ne s'ensuit pas que M. Schönherr soit un grand poète. Nous attendrons pour être certain de son génie qu'il en ait donné des preuves plus péremptoires que *Glaube und Heimat* (1).

Ce drame, un drame historique, est en fait une œuvre politique, plus exactement encore une œuvre confessionnelle. Tous ceux dont il manifeste l'opinion ou flatte les penchants accoururent et applaudirent. Leurs marques d'approbation — on peut le constater sans faire injure à M. Schönherr — s'adressaient moins au poète qu'au polémiste ou au publiciste. *Foi et patrie* n'est pas pour cela un ouvrage dépourvu de mérites littéraires, mais ses mérites littéraires eurent certes moins de part à son succès que ses tendances religieuses.

Foi et patrie nous transporte dans l'Autriche de Ferdinand le Catholique, au plus fort de la Contreréforme. Ce drame fait revivre les persécutions

(1) Les ouvrages de M. Schönherr ont été publiés en partie par l'éditeur L. Staackmann, à Leipzig, en partie par la librairie Cotta, à Stuttgart et Berlin.

auxquelles les luthériens étaient alors en butte de la part du trône, dévoué corps et âme à Rome. Tous les protestants et anti-cléricaux d'Allemagne et d'Autriche se délectèrent naturellement au truculent spectacle que leur montrait M. Schönherr. La partie protestante du public s'apitoyait sur les souffrances si vaillamment supportées par les ancêtres ; les anti-cléricaux se réjouissaient à voir les excès de l'Eglise militante et les atrocités de l'*obscurantisme* ainsi rendus sensibles aux yeux de tout un peuple.

Une circonstance spéciale donna plus d'éclat à la victoire protestante de M. Schönherr : le succès que venaient d'obtenir les romans catholiques de Mlle Enrica de Handel-Mazzetti. Nous avons étudié ailleurs (1) ces livres si remarquables, nous avons dit quel renouveau d'une littérature désuète ils inauguraient, quel retentissement légitime, par conséquent, ils obtinrent dans l'Autriche et l'Allemagne catholiques. On comprend que les protestants n'aient pas été fâchés du hasard qui faisait éclore si à propos, si peu de temps après *Jesse et Maria* et *la Pauvre Margarete*, un grand drame réformé. Les critiques catholiques ne s'y sont d'ailleurs pas mépris. Ils ont jugé *Foi et Patrie* avec une sévérité excessive. Dans le succès fait à cette pièce, ils n'ont voulu voir qu'un mouvement tout artificiel, issu d'une cabale luthérienne. Un de ces censeurs,

(1) Voir l'étude précédente.

tout particulièrement aveuglé par le *furor theologicus*, prétendit même démontrer que M. Schönherr avait puisé les principales idées de son drame luthérien dans les romans catholiques de Mlle de Handel-Mazzetti. A vrai dire, il en fut pour ses efforts. Sa thèse était absurde et il n'arriva point à la démontrer. La force créatrice de M. Schönherr est sortie intacte de ce violent débat. Mais ne prouve-t-il pas combien les esprits sont montés dans l'un et l'autre camp ?

*
* *

M. Karl Schönherr est né à Axams, dans le Tyrol, en 1868. Il était notable, sinon célèbre, dès avant son dernier drame. Une pièce de lui, à sujet confessionnel également, *Sonnenwendtag*, avait été, en 1902, représentée, et non sans succès, à Vienne et à Berlin. Elle mettait en scène un jeune séminariste catholique qui, à la veille de se faire ordonner prêtre, perdait la foi et traversait une crise tragique. D'autres pièces de M. Schönherr, le *Sculpteur d'images*, le *Royaume*, *Famille*, *Terre*, avaient aussi été jouées avant *Foi et patrie*. Nous reparlerons tout à l'heure de quelques-unes. Aussi bien *Foi et patrie* n'est-il pas à notre avis le chef-d'œuvre de M. Schönherr ; mais c'est la pièce qui l'a mis en vedette. Sa vie durant, il sera l'auteur de *Foi et patrie*. Il faut donc, dans une étude sur cet écrivain,

donner à son dernier ouvrage la première place.

M. Schönherr est « homme de théâtre ». Ses pièces sont faites pour être vues. Les sentiments y sont exprimés sous une forme pour ainsi dire concrète, les pensées des personnages y sont en quelque sorte « extériorisées » avec bonheur. Tout devient, sous la plume de cet auteur, action et vie.

Si plein d'action et de vie qu'il soit, un drame religieux risque aisément d'engendrer l'ennui. M. Schönherr a su éviter avec une extrême adresse de devenir ennuyeux. Ses personnages ne discutent jamais leur foi. Aucun débat théologique au cours de ces trois actes. Catholiques et réformés ont leur siège fait. « Nos convictions, ont-ils l'air de dire, sont si profondes que cela ne servirait de rien d'en discuter entre nous ». Pareilles à deux forces de la nature, les deux religions adverses s'entrechoquent pesamment.

J'ai dit que M. Schönherr possédait le « sens du théâtre ». Cette qualité paraît à *Foi et patrie* comme à ses autres pièces ; mais je n'hésite pas à écrire qu'elle se manifeste plus heureusement dans ses autres pièces que dans *Foi et patrie.* M. Schönherr, dans son dernier ouvrage, s'est mis au goût du jour. Son drame est composé d'une suite d'épisodes formant tableaux, mais n'ayant entre eux aucun lien. Ni intrigue — amoureuse ou autre, — ni figure centrale autour de laquelle se groupent les personnages secondaires, ni action déterminée par le caractère du protagoniste. On a évoqué, à propos

de *Foi et patrie* le théâtre de Frédéric Schiller. Quelques enthousiastes ont voulu égaler le drame du poète tyrolien à *Guillaume Tell.* L'exagération dépasse vraiment les limites permises. Il est entre *Foi et Patrie* et *Guillaume Tell* quelques analogies. Ces deux ouvrages glorifient un peuple, un peuple de montagnards, pour sa résistance héroïque à une tyrannie odieuse ; mais la mise en œuvre de ce thème diffère du tout au tout dans les deux pièces. Il y a dans *Wilhelm Tell* une poésie, une richesse d'imagination, un amour de l'humanité, un élan idéaliste qui sont loin de se rencontrer au même degré dans *Glaube und Heimat*. La pièce de M. Schönherr, par le souci du détail réaliste et par la négligence voulue à observer les règles, rappelle bien plutôt, par la facture, certains drames de M. Hauptmann, mais non les meilleurs : *Florian Geyer*, par exemple.

Le premier acte de *Foi et patrie* dépeint la terreur semée dans les Alpes autrichiennes par un édit impérial sommant les hérétiques de se convertir sous peine d'être expulsés. Toutefois, malgré l'affreuse menace, les conversions sont rares. Plutôt que de renoncer à Luther, les luthériens renonceront à leur pays : plutôt la foi que la patrie. Mais un peuple de paysans ne s'arrache point sans regrets au sol qu'il arrosa de ses sueurs. Cette observation, banale à force d'être vraie, M. Schönherr l'a puissamment illustrée, comme il l'avait d'ailleurs exprimée déjà puissamment dans de précédents ouvrages. M. Schönherr doit compter parmi ses

ancêtres des terriens solidement enracinés. On ne parle, comme il fait, de la glèbe et du sortilège qui en émane qu'à condition d'avoir subi soi-même la vigoureuse empreinte du terroir.

L'héroïsme naïf et simple des hérétiques préférant l'exil au reniement est rendu sensible dans le drame de M. Schönherr par quelques traits, choisis avec soin. « Parle peu et obéis à ta foi », c'est la règle que s'est assignée un de ses personnages. On peut dire qu'à cette règle ils obéissent tous. En prévision du prochain exode, ils prennent leurs mesures silencieusement, sans récriminations vaines. Même inique, la loi est la loi.

Ils vendent de leurs biens ce qu'ils en peuvent vendre. De ce qui ne trouve pas acquéreur, ils font largesse à leurs frères de la religion catholique. La querelle, en effet, n'est point entre catholiques et luthériens. Bien qu'ils adorent Dieu sous deux espèces différentes, les fidèles des deux cultes vivent en bonne intelligence. Le conflit est uniquement entre l'hérésie et le trône. Le vrai fauteur des troubles, c'est l'empereur qui, pour faire sa cour à Rome, tourne son glaive contre ses propres sujets.

Les Sandperger, luthériens avérés et qui s'apprêtent à partir pour l'étranger, viennent s'entretenir du malheur des temps avec leurs voisins les Rott qui passent pour bons catholiques. Les Sandperger racontent quelle tristesse tout à l'heure les étreignit en voyant la vache qu'ils ont dû vendre « se retourner vingt fois pour les apercevoir en-

core ». Ils apportent aux Rott pour qu'ils en prennent soin et qu'ils en jouissent « leurs poules, un fuchsia et un romarin » dont ils ne sauraient s'embarrasser dans leur fuite.

L'entrée en scène du « Cavalier impérial » fait succéder à la note attendrissante la note terrifiante. Ce personnage n'est point la création la plus originale de M. Schönherr. Le « Cavalier impérial » a pour fonction de rassembler les Bibles trouvées aux mains des luthériens et de les livrer aux flammes. Il joue dans *Foi et Patrie* le rôle joué par le lieutenant Albrecht von Herliberg dans le roman de Mlle de Handel-Mazzetti : *la Pauvre Margarete*, mais il est beaucoup plus féroce encore. Et cela se conçoit, M. Schönherr, en sa qualité de protestant, n'ayant aucune des raisons qu'avait Mlle de Handel-Mazzetti, comme catholique, d'atténuer la cruauté d'un bourreau des hérétiques. Dans sa noirceur uniforme, le cavalier impérial est peu intéressant et plus mélodramatique que tragique. M. Schönherr ne manquant d'ailleurs ni d'éloquence ni de souffle, il arrive au Cavalier de trouver des images grandioses. Il dira par exemple : « Je suis couvert de sang des pieds à la tête et les malédictions des hérétiques volent autour de mon front comme les hirondelles autour d'un donjon » ; mais il arrive aussi à l'émissaire de Ferdinand d'employer des tours moins heureux. Avisant au sommet d'une fontaine, dans le village où il commet ses exploits, une statue de la Vierge avec l'Enfant Jésus dans

22

ses bras, il s'écrie : « Sainte Vierge, ferme les yeux de ton fils, qu'il n'ait pas peur ! » Et je ne sais si je me trompe, mais je trouve à cette rodomontade un faux-air de *galéjade* marseillaise tout à fait déplaisant.

Le Cavalier en use avec tous fort... cavalièrement. La femme Sandperger refusant de livrer sa Bible et tenant serré contre sa poitrine le Livre sacré, le Cavalier la poursuit à travers la pièce et finit par la frapper de son épée. La malheureuse s'affaisse, couverte de sang. A ce spectacle, le Cavalier énonce de nouveau quelques propos sonores : « Gratte le sol, ordonne-t-il à la femme de Christophe Rott chez qui la scène se passe, gratte le sol avec soin : le sang des hérétiques est un fumier du Diable. Six autres vont pousser à cette place ».

Le Cavalier a dit plus vrai peut-être qu'il ne pensait. L'odieux assassinat qu'il vient de commettre a soulevé d'indignation les assistants. Christophe Rott, depuis longtemps luthérien honteux, n'hésite plus, la main droite sur la Bible tachée du sang de sa voisine, à confesser la religion nouvelle. Et le Cavalier est atterré et la femme de Christophe Rott n'est pas moins saisie : elle ignorait complètement les sympathies de son mari pour Luther et les Luthériens. Et ce détail constitue, pour l'observer en passant, une invraisemblance assez forte. Il est impossible d'admettre que les penchants hérétiques de Christophe Rott aient pu rester ignorés de sa femme aussi longtemps. Combien plus logique et

d'une psychologie plus fine, dans le roman de Mlle de Handel-Mazzetti, *Jesse et Maria,* l'évolution du jardinier Schinnagel, passant peu à peu du catholicisme au luthérianisme ! Le théâtre, je sais bien, procède forcément par touches plus appuyées que le roman. Certaines lenteurs, certaines finesses sont interdites au dramaturge. M. Schönherr aurait pu et dû néanmoins éviter l'invraisemblance que nous signalons.

Tel quel, ce premier acte est, au surplus, très rapide, très pittoresque, très émouvant. J'aime moins le second qui n'ajoute pas grand chose au premier. Il fournit des indications complémentaires sur la cruauté diabolique des agents impériaux et l'angélique résignation des martyrs luthériens ; mais tout cela est pur remplissage.

M. Schönherr a cru sans doute donner à son drame une beauté plus austère en négligeant d'y introduire l'ordinaire épisode d'amour. Cette innovation me paraît peu heureuse. L'intérêt languit un peu en ce second acte. Il se borne, encore une fois, à redire ce que disait fort bien le premier.

Le troisième et dernier est de nouveau d'un mérite supérieur, grâce au rôle capital qu'y joue un personnage des plus séduisants et sympathiques : le petit Spatz, fils unique de Christophe Rott. Pour s'être déclaré luthérien, Christophe Rott a été banni de l'empire. Le Cavalier, estimant qu'il ne s'éloigne pas assez vite, s'en vient lui rappeler la fatale sentence. Christophe Rott se résigne. Il quit-

tera donc la demeure où il naquit et où il pensait mourir. Mais du moins tous les siens le suivront-ils : son vieux père, converti lui aussi à la foi nouvelle, sa femme et son jeune fils. Le petit Spatz préside avec diligence à l'entassement de quelques objets dans la charrette que son père traînera sur les routes inhospitalières. Il a des précautions gentilles et des espiègleries qui mettent quelque gaieté dans le drame ténébreux de M. Schönherr. Mais il a aussi, cet enfant, des mots bien littéraires; des mots qui sentent terriblement leur théâtre. Suspendant une cage à l'avant de la charrette, une cage où il se propose de mettre tout à l'heure un oiseau : « C'est pour que nous entendions chanter pendant le voyage ! » s'écrie-t-il. Et je ne conteste pas que le mot soit joli. Je lui reproche, au contraire, d'être trop joli.

Mais, hélas ! le petit Spatz ne sera pas du voyage. Par ordre de l'empereur, le Cavalier doit veiller à ce que les enfants d'hérétiques ne suivent pas leurs parents à l'étranger. Spatz sera interné dans un couvent et ramené de force au catholicisme. Poursuivi par le Cavalier, il s'enfuit en le narguant et tout en fuyant tombe dans la rivière où il se noie. Un désespoir sans nom s'empare du père et de la mère à la vue de l'enfant mort. N'était-il pas tout ce qui leur restait au monde ? La première, la mère du petit Spatz cesse de pleurer pour agir. Elle tend une hache à son mari et, lui montrant le Cavalier : « Tue-le ! » s'écrie-t elle. Christophe

Rott se dispose à obéir; mais soudain il jette au loin son arme: « La loi de Dieu, prononce-t-il, défend de verser le sang! » Tout secoué de sanglots, il dépose sur la charrette le cadavre de son fils: « Pour que nous entendions chanter en voyage! » murmure-t-il. Un instant de lutte encore et la loi de Dieu célèbre une nouvelle victoire. Rott presse en partant la main de l'assassin de son fils. Saisie d'admiration devant une telle hauteur d'âme, la femme de Christophe Rott proclame: « Tu es plus grand qu'un homme, vraiment! » Et nous sommes assez de cet avis. Et tout cela n'est déjà pas mal édifiant, pas mal extraordinaire; mais le coup de théâtre final est plus... *théâtre* encore. Troublé dans sa conscience par le pardon si chrétien qu'il a reçu de Christophe Rott, ému de pitié à la vue de ces pauvres gens quittant sans la maudire leur ingrate patrie, le Cavalier comprend toute l'horreur du rôle qu'il vient de jouer pendant trois actes. D'un coup de talon vengeur, il brise son épée tandis que le rideau tombe.

Et c'est là encore un geste, dramatique assurément, mais mal fondé en psychologie. Et c'est donc une faute nouvelle dans ce drame où nous en avons déjà notées quelques-unes. M. Schönherr a voulu donner à sa pièce une conclusion franchement, énergiquement luthérienne, une conclusion qui forçât les applaudissements des spectateurs évangéliques. C'est pourquoi il a imaginé de convertir son Cavalier alors que rien ne permettait de

prévoir une telle issue. Or, en matière scénique le dénouement idéal est un dénouement, comme on sait, à la fois surprenant et prévu ou du moins *prévoyable* sinon prévu. Le caractère inflexible du Cavalier tout le long du drame ne laissant point prévoir sa conversion en fin de pièce, nous tenons que cette fin n'est point celle qui convenait. Et nous en sommes confirmé dans l'avis que nous énoncions dès les premières lignes de cette étude, à savoir que le succès retentissant de *Foi et patrie* doit être principalement attribué à des raisons extra-littéraires, soit à des raisons confessionnelles.

Nous trouvons un argument en faveur de cette opinion dans le succès infiniment moindre obtenu naguère par une pièce française, pourtant fort belle, et qui traitait un sujet analogue : la *Judith Renaudin* de M. Pierre Loti. Tout comme *Foi et patrie*, *Judith Renaudin* nous transporte au temps des persécutions catholiques contre les huguenots. La pièce autrichienne se déroule pendant la Contre-réforme, la pièce française au moment de la révocation de l'Edit de Nantes. C'est peut-être parce que cette dernière me touche plus directement, mais je ne puis m'empêcher de la trouver, comment dire ? beaucoup plus *sainement* dramatique et beaucoup plus finement littéraire.

M. Pierre Loti a tracé un tableau très suffisamment cruel des violences auxquelles les réformés étaient en butte de la part des dragons du roi, mais

il n'a pas mis rien que cela dans sa pièce. Une figure domine son drame et c'est une figure d'une incomparable pureté, d'une admirable beauté morale. Il manque une Judith Renaudin dans le drame de M. Schönherr.

Mieux inspiré que l'écrivain autrichien, l'écrivain français n'a pas manqué d'insérer dans son drame un épisode passionnel. Et combien n'est-il pas tragique, cet épisode, et sublime, et touchant ! Raymond d'Estelan commence par se conduire avec Judith Renaudin en parfait malappris ; mais il ne tarde pas à être conquis par tant de dignité, par tant de vertu et aussi par tant d'amour. Sa fuite avec Judith à la fin du drame est parfaitement amenée et c'est une conclusion très vraisemblable à ce drame très poignant.

Il est vain peut-être d'opposer un auteur à un autre auteur, de reprocher à celui-ci de n'avoir pas eu les mêmes inventions que celui-là, d'avoir conçu d'une manière différente le même sujet. Certains rapprochements toutefois s'imposent. Le succès de *Foi et patrie* invitait à une nouvelle lecture de *Judith Renaudin*. Nous n'y pouvons rien si la pièce française nous a paru d'un art à la fois beaucoup plus sûr et plus délicat. Pourtant *Judith Renaudin* n'a eu qu'un petit nombre de représentations alors que *Foi et patrie* n'achèvera point de sitôt sa brillante carrière. Pourquoi cette différence, sinon pour cette raison fort simple que la passion qui transporte les spectateurs luthériens de M. Schön-

herr faisait forcément défaut aux auditeurs (en majorité catholiques ou sceptiques), de M. Pierre Loti?

*
* *

Foi et patrie n'est pas seulement inférieur à *Judith Renaudin*, mais encore aux autres pièces de M. Schönherr. On voit d'ailleurs, en tous pays, le public des théâtres porter aux nues certains ouvrages de second ordre et méconnaître d'autres ouvrages très supérieurs. Veut-on de cette sorte d'erreur un exemple français? N'est-il pas bien évident que M. Rostand a fait mieux que *Cyrano de Bergerac?* C'est pourtant cette pièce-là qui l'a mis hors de pair. *Les Romanesques* et la *Samaritaine* lui avaient valu l'estime des lettrés. Il fallut *Cyrano* pour conquérir la foule.

Quelles sont donc les autres pièces de Schönherr qui, moins souvent jouées et avec moins d'éclat que *Foi et patrie*, témoignent d'un talent supérieur et d'un goût meilleur?

A parler franc, je ne fais pas grand cas de la pièce de M. Schönherr intitulée *Le Royaume*, un de ces *contes dramatiques* qui firent naguère fureur sur les scènes allemandes. MM. Hauptmann, Fulda et autres remportèrent dans ce domaine des succès plus ou moins mérités, plutôt moins... La vogue

des contes dramatiques coïncida avec la réaction idéaliste qui succéda au triomphe du naturalisme. Le conte dramatique met en scène des êtres chimériques, princes et princesses de contes de fées apparaissant en des paysages de rêve. Cela suffisait pour qu'on trouvât admirables ces spectacles, si différents des « tranches de vie saignantes » offertes par la littérature cruelle. Le conte dramatique de M. Schönherr est médiocre entre tous. Il faut, pour réussir dans ce genre, de la délicatesse et de la finesse, de la grâce et de l'urbanité. Or M. Schönherr nous apparaît comme un rude montagnard. Sa nature est toute apreté, sa nature est toute vigueur. Il est absolument dépourvu de séductions talon-rouge.

Le Royaume, certes, contient beaucoup de jolies scènes. Et le second acte est presque excellent d'un bout à l'autre. Il se passe dans une cave habitée par de pauvres gens, mais par de pauvres gens immensément heureux, mille fois plus heureux que le roi qu'ils servent, et qui vient les visiter en leur réduit. Le troisième acte, et c'est grand dommage, n'est pas du tout à la hauteur du second. Il laisse au lecteur une impression d'obscurité et d'ennui. En outre, il est d'un satanisme étrangement puéril. Les diableries de M. Schönherr sont aussi peu infernales que possible. Il y a du symbolisme, aussi, dans son drame, mais un symbolisme vraiment trop symbolique. J'ai vainement cherché à m'interpréter les allégories du *Royaume*. Peut-être

y a-t-il beaucoup de ma faute dans mon insuccès. Mais il y entre aussi, je le crains, un peu de la faute de M. Schönherr.

J'aime déjà mieux *Famille*, ouvrage en trois actes, simplement qualifié *pièce*. C'est un drame de l'adultère. Et, sans doute, il y a des sujets, si l'on peut dire, plus vierges ; mais parce que l'adultère a déjà beaucoup servi aux romanciers et dramaturges contemporains, on ne saurait exiger qu'il ne doive plus leur servir du tout. Rénové avec talent, le vieux neuf peut plaire. Or, il y a beaucoup de talent, il y a tout le talent rude et précis de M. Schönherr dans *Famille*.

Ce drame exploite la situation très forte que voici : le forestier Büttling est seul de sa maison à ignorer que sa femme le trompe avec un soldat nommé Günther, détaché dans le pays pour y relever des plans. Henner, le fils de Büttling, a été des premiers à découvrir la faute de sa mère. Tous ses efforts, désormais, tendent à éloigner Günther. Pour y réussir, il n'hésite pas à voler, puis à accuser Günther de ce vol. Sa fourberie découverte, il se laisse accabler de malédictions par son père. Un mot pourrait le réhabiliter. Il ne le prononce pas. Voleur par vertu, voleur afin d'écarter de sa mère la tentation, il accepte de passer pour un criminel endurci. Cependant la mère coupable a lu la vérité dans le regard de son fils. Cet enfant connaît sa faute ! Il en souffre pour elle, autant qu'elle en souffre maintenant elle-

même. Assurément, elle est très neuve et très dramatique, cette situation. M. Karl Schönherr en a tiré un admirable parti. *Famille* est vraiment une œuvre de premier ordre.

Et j'estime plus encore la pièce intitulée *Terre* et qui porte en sous-titre « comédie de la vie ». M. Schönherr a tracé de son protagoniste, un vieux paysan nommé Grutz, un portrait inoubliable digne de Balzac et de Maupassant. *Terre* est un drame réaliste où se mêlent des épisodes amers et des épisodes d'agreste et savoureuse poésie. On y voit même passer des personnages semi-fantastiques comme cette « Petite Vieille des morts » qui ne serait pas déplacée chez M. Maeterlinck. *Terre* est un drame varié, complet et profond à souhait.

Depuis bien des années, le vieux Grutz est à deux doigts de sa fin. Mais plus il approche de la mort, plus il tient à la vie, surtout, plus il s'attache à son bien. C'est en vain que la maisonnée, lasse et avide, guette son dernier soupir : il n'entend point céder la place. C'est en vain que son fils Hannes le supplie, avec des propos patelins, de prendre enfin un repos bien gagné et de lui laisser diriger la ferme : l'immortel moribond refuse cette grâce à son fils. Hannes voudrait se marier, mais comment entretenir un ménage s'il n'a pas droit aux fruits de la terre qu'il cultive ? Or, le vieux Grutz, à cet égard, ne lui a laissé aucune illusion. Il tient, le vieux tyran, à diriger bêtes et gens jusqu'à sa mort. Libre à Hannes de se marier, mais Hannes, s'il prend femme, devra

planter ses choux ailleurs. Plutôt que de se résoudre au départ, Hannes reste garçon « parce qu'on ne quitte pas le sol, parce qu'on ne quitte pas la terre, parce qu'on ne fait pas cela ». Tristement, Hannes consume sa belle jeunesse à côté de la verte vieillesse de son père. Le faux-moribond, dans son formidable égoïsme, continue de mener son monde tambour battant.

Pourtant, un incident se produit (fin du premier acte) qui semble appelé à changer la face des choses. En voulant mettre à la raison un cheval rétif, le vieux Grutz recoit dans le creux de l'estomac une formidable ruade. Il vomit le sang. Il doit s'aliter. C'est le commencement de la fin, disent les gens de la ferme. Grutz lui-même s'estime sérieusement atteint. Il commande à un ébéniste en qui il a confiance un cercueil en bois de mélèze. Mauvais signe !

Il passe tout l'hiver au fond du lit, demi-mort mais grondant encore. Au dire du médecin, il ne verra pas le printemps. Aussi quel empressement autour de son fils, le maître de demain ! Pour Hannes, toutes les servantes brûlent d'amour ; pour lui, elles se crêpent rageusement le chignon. Ils n'ont rien d'idyllique, les bergers et les bergères de M. Schönherr. Entre les *terriens* de ce drame réaliste et ceux du drame historique et religieux qui consacra sa renommée, une différence radicale s'observe. Les paysans de *Foi et patrie* sont toute mansuétude, toute piété et toute charité. Ceux du drame où nous voyons l'œuvre la plus parfaite de M. Schön-

herr sont des monstres d'avarice et de rapacité. C'est l'humanité la moins belle que M. Schönherr me paraît avoir peinte du plus habile pinceau.

Hannes, provoqué par ses servantes, a promis le mariage à l'intendante de son père, à Mena. Ils célébreront leurs noces dès que le mourant sera mort. En attendant, Mena laisse son fiancé prendre de larges acomptes, à telle enseigne qu'elle ne peut bientôt plus dissimuler sa grossesse. On arrive ainsi aux premiers beaux jours. Ils devaient, d'après le médecin, sonner le glas du vieil avare. Voici qu'il renaît au contraire à l'existence ! Il saute à bas du lit, constate qu'il a engraissé pendant l'hiver et signe un nouveau bail avec la vie. Ayant recouvré la santé, il recouvre sa voix impérieuse et le goût du commandement. Cette valetaille, morbleu ! a contracté de bien mauvaises habitudes pendant qu'il gardait le lit : « Allons, oust ! tout le monde aux champs ! » Il s'asseoit lui-même, fin gaillard, au coin de l'âtre où charbonnent quelques tisons. A grand coups de hache, il démolit son cercueil de mélèze pour s'en chauffer les pieds.

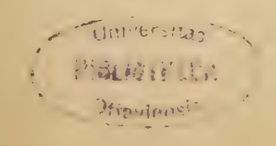
Comme on peut voir, ce drame est d'une inspiration moins élevée que celui qui a porté le nom de M. Schönherr aux quatre coins de la terre allemande. Mais pour la maîtrise littéraire qui s'y marque, je le mets fort au-dessus. *Terre* est un vrai drame où tout se tient. L'action se développe avec logique et ordre, toujours cohérente, toujours intéressante, alors que dans *Foi et patrie* l'auteur

se borne, comme je l'ai observé, à faire défiler des tableaux vivants que rien ne relie et qui péchent sinon par l'absence de vigueur, du moins par la monotonie dans la vigueur.

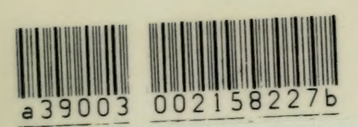
En résumé, M. Karl Schönherr, dramaturge inégal, mais puissant, a, de toute façon et dès maintenant, fait ses preuves. Accomplira-t-il la prophétie que le spectacle de *Foi et patrie* arrachait, à Kiel, à l'optimisme de Guillaume II? Sera-t-il « ce poète qui manque encore à l'Allemagne? » Il faudrait en tout cas pour cela que M. Schönherr alliât dans ses prochains ouvrages le souffle religieux et patriotique qui anime *Foi et patrie* au métier, comme nous disons, à la technique, comme on dit Outre-Rhin, qui s'atteste dans *Terre*. M. Shönherr a montré dans au moins deux ouvrages qu'il possédait ces deux vertus littéraires à l'état isolé. Il ne lui reste qu'à les déployer à la fois dans un seul et même écrit. Il convient en littérature, si l'on veut faire œuvre durable, de mettre autant qu'on peut tous ses œufs à tout coup dans le même panier.

TABLE DES MATIÈRES

—



SAINT-AMAND (CHER). — IMPRIMERIE BUSSIÈRE.


a39003 002158227b

